RACINE ET SHAKESPEARE

DE STENDHAL

UNITED COLLEGE LIBRARY 8039
WINNIPEG 2
MANITOBA CAN.

843.71
B573na

DISCARDED

WESLEY COLLEGE
LIBRARY

UNITED COLLEGE LIBRARY
843.71
B573na

OXFORD HIGHER FRENCH SERIES
EDITED BY LEON DELBOS, M.A.

RACINE ET SHAKESPEARE

BY

DE STENDHAL
(HENRI BEYLE)

EDITED BY

LEON DELBOS, M.A.

843.71 .B573ra

OXFORD
AT THE CLARENDON PRESS
1907

ec Wo 8039.

HENRY FROWDE, M.A.
PUBLISHER TO THE UNIVERSITY OF OXFORD
LONDON, EDINBURGH
NEW YORK AND TORONTO

(H.F. XVI)

GENERAL PREFACE

ENCOURAGED by the favourable reception accorded to the 'Oxford Modern French Series,' the Delegates of the Clarendon Press determined, some time since, to issue a 'Higher Series' of French works intended for Upper Forms of Public Schools and for University and Private Students, and have entrusted me with the task of selecting and editing the various volumes that will be issued in due course.

The titles of the works selected will at once make it clear that this series is a new departure, and that an attempt is made to provide annotated editions of books which have hitherto been obtainable only in the original French texts. That Madame de Staël, Madame de Girardin, Daniel Stern, Hugo, Lamartine, Flaubert, Gautier are among the authors whose works have been selected will leave no doubt as to the literary excellence of the texts included in this series.

Works of such quality, intended only for advanced scholars, could not be annotated in the way hitherto usual, since those for whom they have been prepared are familiar with many things and many events of which younger students have no knowledge. Geographical and mythological notes have therefore been generally omitted, as also historical events either too well known to require elucidation or easily found in the ordinary books of reference.

By such omissions a considerable amount of space has been saved which has allowed of the extension of the texts, and of their equipment with notes less elementary than usual, and at the same time brighter and more interesting, whilst great care has been taken to adapt them to the special character of each volume.

MANITOBA COLLEGE LIBRARY
UNITED COLLEGE LIBRARY
ACCESSION NO. 882
8039

The Introductions are also a novel feature of the present series. Originally they were to be exclusively written in English, but as it was desired that they should be as characteristic as possible, and not merely extracted from reference books, but real studies of the various authors and their works, it was decided that the editors should write them in their own native language.

Whenever it has been possible each volume has been adorned with a portrait of the author at the time he wrote his book.

In conclusion I wish to repeat here what I have said in the General Preface to the 'Oxford Modern French Series,' that 'those who speak a modern language best invariably possess a good literary knowledge of it.' This has been endorsed by the best teachers in this and other countries, and is a generally admitted fact. The present series by providing works of high literary merit will certainly facilitate the acquisition of the French language—a tongue which perhaps more than any other offers a variety of literary specimens which, for beauty of style, depth of sentiment, accuracy and neatness of expression, may be equalled but not surpassed.

LEON DELBOS.

OXFORD, *December*, 1905.

INTRODUCTION

STENDHAL ET LE ROMANTISME

Le théâtre français, descendant direct du théâtre des Grecs, se borna pendant longtemps à se régler sur celui de l'antiquité. On se demandait bien parfois si le modèle était le seul qu'on dût suivre, mais l'habitude était tellement bien prise qu'on osait à peine songer à la possibilité d'une transformation. On croyait ne devoir pas sortir des vieux errements, et Sophocle, Euripide, Aristophane occupaient toujours le pinacle du temple où les dramatistes venaient chercher l'inspiration. On fut longtemps à s'apercevoir qu'entre les tragiques grecs et Corneille bien des siècles s'étaient écoulés. On avait négligé de noter les progrès accomplis. On ne s'était pas avisé que les temps n'étaient plus les mêmes, que les hommes avaient changé, et qu'une nouvelle religion avait transformé l'Occident européen et fondé des sociétés chrétiennes sur les ruines des sociétés païennes. L'idéal des peuples était autre et le théâtre, par le fait de ce changement de religion, cessait d'être d'accord avec les sentiments de l'époque en s'inspirant de légendes surannées alors incomprises pour la plupart. Un changement quelconque, une révolution littéraire si l'on veut, était devenue une nécessité inéluctable. On désirait en secret un théâtre vivant, mais on n'osait le dire tout haut, tant était profond le respect pour les coutumes antiques.

Il y avait eu sans doute des protestations mainte et mainte fois. Déjà, en France, à la fin du XVIème siècle, tandis que Jodelle, Jean de la Péruse, Garnier écrivaient des tragédies calquées sur des modèles grecs, tragédies avec chœurs et dont les vers variaient selon les besoins de l'action, d'autres poètes,

plus jeunes et moins fervents adorateurs du génie hellénique, écrivaient des pièces toutes françaises. Malheureusement si leurs efforts étaient dignes de louanges leur talent n'était pas à la hauteur de la tâche. Ils manquaient totalement d'inspiration, ne savaient pas inventer une scène vraie ou même possible. Le théâtre espagnol était leur unique ressource et, malgré les efforts de Hardy, et plus tard de Rotrou qui s'était déjà affranchi de toute règle, le public se lassa de ces efforts infructueux et la tragédie ancienne resta triomphante.

Plus tard, au XVIIIème siècle, l'influence romantique s'exerce de nouveau sur la France : mais cette fois ce n'est plus de l'Espagne qu'elle vient, c'est de l'Allemagne. Ce mouvement passe par des états successifs sous lesquels nous le verrons se développer constamment jusqu'à nos jours. Il ne s'agit plus seulement de la question des *Unités*, mais surtout de celle des sujets. Deux Allemands, Gottsched et Bodmer, sont les apôtres de la nouvelle école. Bodmer, avec sa traduction du *Paradise Lost*, lève l'étendard de la poésie miltonienne, tandis que Gottsched combat pour les voltairiens. La lutte dure peu et Bodmer, abandonnant bientôt la cause de Milton, s'empare des légendes médiévales de la vieille Allemagne et, pour que le grand public en juge, il donne une édition des *Minnesinger*. Cette publication eut un succès extraordinaire qu'explique seul l'enthousiasme patriotique réveillé comme en sursaut par les accents lyriques des vieux trouvères de l'Allemagne. C'est que les Allemands sentaient que ces poèmes étaient leurs, et que désormais la littérature germanique pouvait se passer d'emprunter à l'étranger, et qu'elle était même assez riche pour prêter aux autres. Le mouvement favorable à l'expansion de la poésie nationale s'étendit de jour en jour, se fortifia, et de simple réaction littéraire devint une vraie révolution, une renaissance patriotique, avec

Tieck, Schlegel, Novalis, Arnim, Fouqué, Uhland, Lessing, Goethe et Schiller.

Le théâtre allemand, si longtemps insignifiant et pour ainsi dire simple théâtre de famille, où les acteurs sont les premiers venus, sort tout à coup de l'ornière où il se traînait pesamment depuis des siècles, et se manifeste plein de vigueur et de charme, mais toujours jeté dans un moule français. C'est à la française qu'il restera aussi jusqu'au jour où Lessing prononcera le nom de Shakespeare et donnera ses pièces de *Minna von Barnhelm* et *Emilia Galotti*, pièces essentiellement modernes et franchement romantiques, mais dont la première seule est vraiment nationale : *Emilia Galotti* étant imitée d'une pièce française de Mairet.

Avec Lessing le mouvement n'alla pas plus loin. Lessing n'était pas né poète et il fallait un poète né pour saisir la bannière du romantisme et la mener à la victoire. Ce fut Goethe et, à peu près en même temps, Schiller qui se chargèrent de cette tâche. Tous deux donnèrent bientôt à l'Allemagne un théâtre nouveau et dans leurs habiles mains la tragédie allemande se débarrassa du joug des règles et prit bientôt le premier rang en Europe. Quelques écrivains français savaient que le théâtre allemand, si longtemps inférieur au nôtre, avait tout à coup pris la première place en Europe, grâce à l'heureuse réforme introduite par Lessing, réforme qu'ils n'osaient encore préconiser chez nous. A mesure que le théâtre allemand prenait plus de place en Europe, le nôtre en perdait d'autant, et menaçait même de disparaître complètement. Pour lui redonner un peu de saveur on y avait d'abord introduit des hardiesses de toutes sortes. Dans la comédie la grossièreté avait remplacé le raffinement ; et l'immoralité y avait pris le nom d'amour chevaleresque. La Révolution mit fin à cette dégradation morale du théâtre français et, pour un temps au moins, la scène française redevint

convenable. Les mœurs reparurent au théâtre, l'amour pur et chevaleresque y fut de nouveau acclamé et on applaudit une fois encore aux belles pensées et aux nobles sentiments.

Presque en même temps un mouvement littéraire semblable avait lieu en Angleterre, mais là il avait été produit par un homme seul, mais un homme de génie : Walter Scott. C'est lui qui avait inconsciemment introduit le romantisme dans le Royaume-Uni, en s'inspirant des vieilles légendes médiévales de l'Écosse et parfois des évènements tirés de l'histoire d'Angleterre ou même de l'histoire de France. On sait que ses romans si purs, si attachants, furent bientôt dans toutes les mains anglaises. Bientôt aussi les traductions firent connaître le brillant Écossais de tous les peuples du continent. Plus on le lut, plus on l'apprécia, et plus aussi le goût romantique se répandit dans les masses. Presque à la même époque le livre de Madame de Staël, *De l'Allemagne*, venait encore aider au mouvement romantique en propageant en France le goût des littératures étrangères. C'était déjà bien du chemin de fait et, pour être en plein romantisme, il n'y avait plus qu'un pas à faire. Ce pas on le fit. On renonça au classicisme de Corneille et de Racine. Les dramaturges abandonnèrent les Grecs et les Romains et allèrent chercher l'inspiration chez les Espagnols, les Anglais et les Allemands, et comme en France nous ne faisons rien à demi, surtout en révolutions, le mouvement romantique ne se borna pas seulement à vouloir rajeunir notre théâtre, mais il voulut encore le transformer. Si c'était peut-être aller un peu loin, cet enthousiasme de la première heure se comprend toutefois, car depuis longtemps notre théâtre suivait trop servilement les vieux errements sans se douter même qu'il était possible d'en sortir. C'était routine plus qu'ignorance.

Les évènements qui suivirent la Révolution laissèrent peu de loisirs, si peu vraiment que jusqu'à la chute finale de l'Empire, en 1815, on peut dire que le théâtre et la littérature ne tiennent presque aucune place en France. Il n'y eut pas en effet de littérature napoléonienne, et si deux écrivains de cette époque furent beaucoup lus, beaucoup commentés, très niaisement persécutés par les autorités d'alors, c'est qu'ils n'étaient rien moins que napoléoniens. Et puis la guerre était partout dans l'air et c'était un théâtre avec lequel l'autre ne pouvait lutter. En 1815 on commença à se reconnaître un peu. On respira enfin plus librement et on songea encore une fois aux belles-lettres et aux arts consolateurs. On eut le temps de lire, de regarder autour de soi, de penser, de causer, et l'on s'occupa beaucoup du livre de Madame de Staël, *De l'Allemagne.* Les ferments romantiques n'avaient pas besoin d'autre lecture pour entrer en action. Les jeunes écrivains de l'époque étaient déjà à peu près convaincus de la nécessité impérieuse d'une réforme du théâtre, et pour les convaincre tout à fait il leur suffisait d'un chef. Ce chef ce fut Lamartine, alors ignoré de tous, mais qui, par la publication anonyme de ses *Méditations*, en 1822, ouvrit la lignée des poètes romantiques, à qui la littérature du XIXème siècle allait devoir de briller d'un nouvel éclat. Presque au même instant paraissaient les premières *Odes* de Victor Hugo. Deux années plus tard c'était l'*Othello* de de Vigny et le *Racine et Shakespeare* de Stendhal.

Bientôt Victor Hugo, dont les sympathies avaient été acquises à la nouvelle école, ne fit plus mystère de ses tendances romantiques, et ce brillant génie vit les jeunes poètes se grouper autour de lui et former un second cénacle. Le jeune dictateur fit entrevoir ses idées dans une première Préface à un volume d'*Odes et Ballades*, publié en 1824. Deux ans plus tard, il les développa dans une nouvelle

Préface, et il n'y eut plus à se méprendre sur son attitude. Si ces Préfaces firent alors si grand bruit, c'est qu'elles venaient à leur heure, à un moment où l'esprit public, délivré du cauchemar de la guerre, se passionnait pour les questions d'art et de littérature. Ces préfaces reflétaient comme dans un miroir l'esprit public, et elles furent autant d'encouragements pour Victor Hugo. S'il s'était avoué franchement romantique dans sa Préface des *Odes et Ballades* de 1826, il s'était borné à ne plus faire un mystère de sa conversion, mais il ne s'était pas encore érigé en juge, en réformateur, et il lui restait à donner le programme des changements que comportait la révolution littéraire dont il était devenu le chef accepté de tous. Il sentit alors le besoin de faire paraître un manifeste, et ce manifeste fut la célèbre *Préface de Cromwell*, parue en 1827.

Cette Préface est un superbe morceau oratoire, cela va de soi, et c'est en même temps une profession de foi. Désormais il n'y aura plus à se méprendre sur la portée de la révolution romantique. C'était du moins ce qu'on en avait attendu, c'était aussi ce que Victor Hugo croyait. Malheureusement cette Préface trompe les espérances du lecteur.

L'auteur, comme l'*Intimé* de la comédie des *Plaideurs*, remonte un peu ' avant la naissance du Monde '. Il s'arrête longuement sur les étapes du genre humain depuis les siècles les plus reculés et, après bien des pages inutiles, il en arrive à la conclusion qu'une tragédie, devant être la représentation de quelque chose de grand, de noble, doit toujours être en vers et ne doit connaître aucune règle, sauf celles que le génie se fait pour soi. Au point de vue de l'art cette Préface n'a rempli aucun but utile, et elle ne le pouvait, tant y sont nombreuses les inexactitudes, tant le cadre en est restreint, tant les erreurs y abondent. Hugo était jeune lorsqu'il composa ce morceau, et il y paraît. Il se laissa emporter par l'ardeur de sa fougue poétique. Au lieu d'un écrit simple, d'un

nouvel *Art Poétique* où le raisonnement devait être le seul guide, où les arguments serrés devaient seuls entrer, Hugo s'est lancé dans les métaphores brillantes, dans les digressions à perte de vue, parfois dans le verbiage d'un petit avocat de province. Il lui arrive même de se contredire. Il ne veut pas aller aussi loin que le veulent beaucoup de romantiques. Il insiste sur la question artistique et veut que tout sujet littéraire soit traité avec art, et il affirme partout et toujours que si les règles ne doivent pas anéantir l'art, l'art ne saurait non plus se passer d'elles.

Avec Hugo la révolution romantique est complète et il ne lui reste qu'à évoluer. Le romantisme est un fait accompli et les plus grands poètes de l'époque sont romantiques, chacun à sa manière. Bientôt ces jeunes maîtres virent se grouper autour d'eux toute une élite intellectuelle d'artistes, de musiciens, de littérateurs, qui se demandaient depuis longtemps s'il était vrai, comme on le voulait, que l'art eût dit son dernier mot et que désormais on fût condamné à répéter sans cesse l'art et la littérature de nos pères. Les littérateurs, en effet, ne furent pas les seuls à comprendre que le temps était venu de renoncer aux fictions et aux traditions littéraires. Si les littérateurs ne voulaient plus se contenter d'apprendre le théâtre dans Corneille et Racine, les artistes, de leur côté, voulurent apprendre l'art autre part que dans les musées. C'est que la révolution romantique ne se borna pas à être seulement une révolution littéraire. Elle eut une influence non moins grande sur l'art français qui, lui aussi, avait besoin d'être rajeuni et transformé. Il lui fallait pour cela briser les entraves qui le retenaient depuis si longtemps dans des traditions académiques qui en empêchaient l'expansion.

L'école française de peinture toujours si belle, si pure, si pleine de mesure et de raffinement manquait essentiellement

de spiritualité. Elle en avait eu autrefois avec Poussin et Claude Lorrain, mais, depuis longtemps, les belles et saines traditions léguées par ces grands maîtres étaient perdues. La peinture ne sortait plus des vieux errements. Tout ce qui n'était pas peinture d'atelier était à peine de l'art. Le paysage n'existait plus. Il était mort avec Poussin et surtout avec Claude Lorrain. Les paysagistes, rares au XVIIIème siècle, s'efforçaient de copier ces deux modèles inimitables et n'y parvenaient pas. Les temps n'étaient plus les mêmes et, si avec les artistes du XVIIème siècle la nature, comme la cour, avait porté la perruque, la dignité du grand siècle lui manquait. Le paysage était devenu un simple entourage obligatoire que les Watteau, les Lancret, les Pater, les Boucher, et les Fragonard utilisaient comme cadre pour peindre des sujets légers : des bergeries et parfois des polissonneries.

Ramener l'art français à de saines traditions c'est à quoi songea David : là est sa grande gloire, là est son brevet de chef d'école. David s'inspira des œuvres de Poussin, et s'il ne réussit qu'à demi, c'est qu'on est toujours plus ou moins de son temps et qu'à la fin du XVIIIème siècle on ne pouvait voir les choses comme Poussin les avait vues. Pour David, comme pour son école, la peinture consista surtout à bien agencer des groupes et à dessiner avec précision. David en était là lorsque la Révolution éclata. Cette tourmente eut une grande influence sur son art. Au lieu de continuer à peindre des *Bélisaire*, des *Andromaque pleurant sur le corps d'Hector*, des *Socrate buvant la ciguë*, tableaux excellents sans doute, surtout le dernier, David entreprit de représenter sur la toile les grands évènements qui se succédaient de jour en jour. Ce fut d'abord le *Serment du Jeu de Paume*, belle et vaste ébauche aujourd'hui au Louvre, puis les *Derniers moments de Lepeletier de Saint-Fargeau*, *Marat assassiné dans son bain* et d'autres encore. L'art devenait français et d'actualité.

Sous la Terreur, David retomba pour un temps dans les Romains et les Grecs, peignit de superbes portraits et son *Enlèvement des Sabines*, très correct, mais très froid aussi. Sous l'Empire, David devait nécessairement passer sous le joug de Napoléon et, s'il fut le premier peintre de l'époque, il dut se résigner à subir les ordres de l'Empereur. Il peignit un *Couronnement*, puis une *Distribution des Aigles*, mais ce fut là du classique fait d'actualités. D'ailleurs David fut toujours un classique et, s'il s'écarta parfois de la voie sous la pression des évènements, il resta toujours tel par goût, et du jour où les influences extérieures cessèrent il retomba aussitôt dans la mythologie et dans les grandes machines académiques.

Malheureusement pour David il était trop tard pour en revenir aux Grecs et aux Romains. Le public était fatigué de contempler des mètres carrés de *Télémaque et Eucharis*, de *Mars désarmé par Vénus*, de *L'Amour et Psyché*. On voulait autre chose, on voulait des sujets émouvants et d'actualité, et Napoléon se chargea d'en fournir. Bientôt on ne peignit plus que des batailles ou des sujets militaires. Gros avait déjà popularisé ce genre avec ses *Pestiférés de Jaffa*, en 1804. Il avait eu un succès prodigieux, néanmoins David était resté chef d'école, et si l'on peignait des actualités c'était toujours à la David. On imitait le maître jusque dans ses défauts. Du modelé on ne se souciait pas. On ne visait qu'à produire une peinture lisse d'où la facture disparaissait entièrement. Tous les peintres, un seul excepté—Prud'hon—exposaient des toiles semblables à des plaques de porcelaine peinte.

On en était là en 1815 ou 1816.

Le paysage n'existait pas encore et personne ne semblait y songer, tant était forte la conviction que Poussin et Claude Lorrain avaient dit le dernier mot en ce genre. On s'avisa enfin d'examiner les tableaux hollandais du Louvre, puis on alla plus tard en voir d'autres en Hollande, en Belgique, et on

s'aperçut que le paysage existait depuis longtemps dans ces contrées, paysage plus vrai, plus national, plus poétique peut-être que celui de nos deux grands maîtres. Un jeune Anglais —Bonington—élève de nos ateliers, nous initia à un art nouveau, à un paysage vivant et naturel comme l'avaient déjà un peu fait deux de ses compatriotes : Gainsborough et Constable.

Ce furent là autant de révélations. Bientôt nos jeunes paysagistes commencèrent à regarder la campagne et ils trouvèrent bien pauvres les paysages académiques comparés aux scènes rustiques de notre pays. Pour la première fois on s'aperçut qu'il y avait des campagnes en France, des bois, des collines, des fleuves, des rivières, des ruines, et que tout cela formait souvent un ensemble beaucoup plus poétique que les sites italiens, auxquels il manque souvent la rêverie et le mystère de nos paysages septentrionaux. On découvrit que tout cela était à quelques lieues de Paris et qu'il n'était nullement besoin d'aller en Italie pour y trouver des sujets dignes de la palette d'un véritable artiste. C'est à cette contemplation si simple de ce qui nous entoure que nous devons d'avoir eu Flers, Cabat, Jules Dupré, Rousseau et Corot, ce grand lyrique du paysage qui, par son art éminemment français, est l'une des premières gloires de notre école. S'il est le créateur de la vraie peinture de paysage, c'est qu'il sut voir la nature avec émotion et la représenter en poète. Lui et eux nous ont appris à peindre le vrai, mais le vrai bien choisi et beau, le vrai poétisé que l'artiste doit s'efforcer de chercher constamment dans la nature et d'interpréter. Le lyrisme entra dans la peinture comme il était déjà dans la poésie.

Parallèlement à cette lignée de paysagistes se développait une école nouvelle cherchant l'inspiration dans les actualités. Dès 1819 Géricault exposait, avec peu de succès d'ailleurs, son émouvant *Radeau de la Méduse*, puis en 1822 Delacroix

donnait sa *Barque de Dante* et, plus tard, *Les Massacres de Scio*. En 1824 c'était la *Jeanne d'Arc* de Paul Delaroche, et en 1827 la tumultueuse *Naissance d'Henri IV* d'Eugène Devéria.

Le triomphe des peintres romantiques eût été complet sans Ingres, qui ressaisit l'étendard des peintres classiques. Pendant un moment il reconquit, par son grand talent et sa science du dessin, toutes les positions enlevées aux académiques par les romantiques de l'art; mais ce ne fut que pour un temps, car l'art classique était mort.

Les sculpteurs n'avaient pas échappé non plus aux influences romantiques. Si au commencement du XIXème siècle la sculpture française est toujours sous le joug des traditions académiques, si elle imite toujours plus ou moins la statuaire antique, c'est pour se conformer aux enseignements de l'art officiel. Les sculpteurs, les jeunes surtout, sont fatigués de la beauté froide et raide des morceaux académiques, ils songent à créer une nouvelle sculpture, à donner une âme à leurs œuvres, à en faire des choses vivantes, et s'ils n'ont pas tout d'abord le même succès que les peintres, cela tient à ce que leur art est limité et qu'ils n'ont pas le même choix de sujets. Cela n'empêcha pas toutefois l'école française de sculpture de produire des œuvres de haute valeur et parfois des chefs-d'œuvre. Déjà au cours du XVIIIème siècle elle avait eu un précurseur des romantiques dans Houdon, le créateur du portrait sculpté. Cet artiste s'écarta du classique froid et suranné, et il évita de tomber en même temps dans l'ingénuité compassée et enfantine de Bernin. Avec son modelage puissant, simple et large en même temps, Houdon évita les fautes de son contemporain Canova qui, sous prétexte de redevenir Grec, ramena l'art en arrière, et ne laissa guère que des morceaux d'un style mou, insipide et trivial. C'est Houdon qui nous a donné tous nos grands sculpteurs modernes qui ont

élevé si haut la gloire de notre école de sculpture, actuellement la première du monde, parce que les artistes qui en sont, ont donné à leurs créations la vie, au lieu de se borner à leur donner les seules formes. Avec nos artistes modernes la sculpture est devenue plus pittoresque, plus vivante, sans tomber dans les exagérations de *morbidezza* et de poses affectées. Elle est devenue essentiellement française, comme la peinture. Elle s'est débarrassée des mièvreries italiennes et, si pendant un instant elle parut vouloir se replonger dans l'antique, sous les influences davidiennes, Rude l'en retira à jamais avec son groupe des *Volontaires de 1792*, sculpté sur l'un des côtés de l'arc de triomphe de l'Étoile. C'est Rude aussi qui a prouvé que la sculpture française de l'avenir serait surtout nationale et qu'elle pouvait déjà de son temps se passer de maîtres étrangers.

Cette influence du romantisme sur les arts a dépassé les confins de la France et, si l'art anglais de Bonington, de Gainsborough et de Constable avait puissamment influé sur nos paysagistes, nous allions bientôt rendre à l'Angleterre plus qu'elle ne nous avait donné. Nous allions lui donner ses *Préraphaélites*, c'est-à-dire ses peintres romantiques. Les Préraphaélites n'étaient en effet que des romantiques cherchant une nouvelle source d'inspiration dans un passé médiéval. Les Préraphaélites étaient d'ailleurs des artistes littérateurs, souvent très pieux et alors profondément influencés par les enseignements de l'Université d'Oxford où Newman, Pusey, Faber, Manning, Froude et Ruskin avaient de nombreux disciples. Il s'agissait d'un retour vers l'Église catholique romaine, comme on le vit lors de la publication des quatre-vingt-dix *Tracts for the Times* (1833–41). On y prêchait, dans ces *Tracts*, le retour à des croyances abandonnées depuis longtemps, et à un mysticisme religieux qui ne pouvait manquer de faire de nombreux prosélytes chez des poètes

comme l'étaient tous les Préraphaélites, et Millais lui-même, le plus positif d'entre eux, fut pour un temps au moins sous l'influence de la nouvelle école religieuse. L'école préraphaélite a disparu, mais non pas ses enseignements. Si l'on n'en parle plus aujourd'hui, n'est-ce pas un peu parce qu'on ne saurait en dire du mal, et beaucoup parce que tout le monde l'a acceptée ?

Le romantisme dans l'art a laissé une trace ineffaçable. Il a enseigné aux artistes à regarder la nature, il leur a fait comprendre qu'il y a autre chose dans un paysage que des champs et des arbres ; il a créé une école moderne de paysagistes, dont les œuvres sont la preuve vivante que le paysage académique n'est souvent qu'une faible et pâle imitation de la nature. S'il a donné à la France de grands artistes, il a donné à l'Angleterre des peintres d'une réelle valeur et d'un talent original : Rossetti, Holman Hunt, Madox Brown, Millais, Burne-Jones et bien d'autres, dont l'idéal fut de communiquer à leurs œuvres d'art cette spiritualité qui distingue les créations des prédécesseurs de Raphaël. Comme l'art ancien n'avait parlé qu'aux yeux par ses formes gracieuses et pures, les Préraphaélites voulurent s'adresser au cœur par une interprétation spiritualisée de la nature, comme l'art du moyen âge l'avait fait dans la peinture religieuse par ces Christs admirables et par ces belles Madones, types sublimes de la maternité éthérée.

Le romantisme artistique nous a enseigné à poétiser la nature, à lui donner une âme ; il nous a fait comprendre l'absurdité de la copier servilement, et nous a fait entendre que l'artiste, comme le poète, doit avoir un idéal, que la peinture n'exclut pas le lyrisme, et que l'art, loin d'être seulement l'imitation pure et simple de la nature, doit en être surtout l'interprétation intelligente et poétique.

Tels sont les avantages que la littérature et les arts ont retirés des doctrines romantiques. Est-ce à dire pour cela que cette brillante médaille n'ait pas un revers ? Non, malheureusement. La chose était d'ailleurs impossible. Comme dans toutes les révolutions—et le romantisme en fut une—il y eut des excès. C'est que quand on trouble l'ordre on n'est jamais tout à fait le maître de le rétablir à un moment donné. L'on se trouve entraîné. Des groupes se forment et on ne peut pas toujours repousser ceux dont on ne voudrait plus quand la révolution est un fait accompli. La même chose arriva aux romantiques de bon aloi, et on ne put pas toujours exclure la médiocrité des groupes qui se formaient autour de certaines personnalités. C'est que si ces personnalités étaient souvent des hommes éminents, des natures supérieures, d'autres étaient parfois de simples charlatans. Pour un temps le mot 'romantique' fut une étiquette et *romantique* fut synonyme d'intellectuel. Bien entendu, la médiocrité n'hésita pas à devenir romantique. Ne pouvant se distinguer dans le classique, elle s'abritait sous les lauriers des quelques romantiques de talent auxquels elle s'était adjointe, et cela pouvait faire prendre le change sur son peu de valeur. Ne pouvant s'élever à la hauteur des vieux écrivains classiques, ou des grands-maîtres d'autrefois, la médiocrité condamna le classique dans la littérature et dans les arts. Elle affirma que, si elle n'avait pas produit de belles œuvres, la faute en était aux règles académiques qui seules avaient empêché l'expansion de son génie. Aussi la médiocrité reçut-elle avec une joie indicible le nouvel évangile romantique, faisant entrevoir l'affranchissement du génie. Si le romantisme eut des hommes de talent : Lamartine, de Vigny, de Musset, Victor Hugo, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Barbier, il ne s'ensuit pas que tous les romantiques furent du même calibre. Pour avoir vociféré en compagnie de Gautier habillé de rose, le soir d'*Hernani*,

on n'était pas un grand poète, et les peintres qui se targuaient de faire du vrai, du réalisme, c'est-à-dire la plupart du temps du laid et du vulgaire, n'étaient pas tous des artistes, mais souvent de simples rapins. Pour beaucoup de peintres de troisième ordre, 'laid' et 'vrai' sont en effet des termes synonymes, comme le grossier et le brutal sont du réalisme pour certains écrivains.

Bientôt les romantiques eurent leur bréviaire. Ce bréviaire fut un livre de combat. Nous avons déjà dit qu'il parut dans l'année qui suivit la publication des *Méditations* de Lamartine et presque en même temps que l'*Othello* de de Vigny. Ce livre c'est celui dont nous donnons aujourd'hui une édition nouvelle : *Racine et Shakespeare*, par Henri Beyle qui écrivit si longtemps sous le pseudonyme de Stendhal.

Le livre de Stendhal est intéressant au point de vue de l'étude qui nous occupe, et il l'est surtout, parce qu'il parut au commencement de la lutte entre romantiques et classiques.

L'ouvrage est un pamphlet en deux parties dont chacune est complète et forme un tout, et dont chaque page semble frappée au coin de la sincérité.

Au milieu d'une masse assez hétérogène, il est facile de distinguer ce qui préoccupe surtout l'esprit de Stendhal. Le premier chapitre a pour titre une question : *Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en* 1823, *faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ?* Il est à peine besoin d'ajouter que Stendhal se prononce en faveur du barde anglais. Le second chapitre est intitulé *Le Rire*, et Stendhal y examine la question de déterminer lequel est le plus vrai poète comique, de Molière ou de Regnard.

Ce chapitre est suivi d'un autre où se trouve la définition tant de fois citée du romantisme : ' Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état

actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.' On peut dire que tout le reste de la première partie est sorti de ces trois premiers chapitres.

La deuxième partie du livre commence par une Réponse au 'Manifeste contre le romantisme' prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de l'Institut, et dix lettres adressées au même académicien la terminent.

Avant de parler du livre de Stendhal, occupons-nous un peu de lui, car il est toujours bon de connaître ceux avec qui nous allons passer quelques heures. Après cela nous reprendrons son étude, et connaissant mieux l'auteur nous pourrons en parler avec plus d'assurance.

Stendhal, dont le vrai nom est Marie-Henri Beyle, naquit à Grenoble en 1783, et mourut subitement dans une rue de Paris en 1842. Comme écrivain il fut peu connu de son temps, presque ignoré de 1848 à 1875, et dans ces dernières années on lui a fait une réputation qu'il ne mérite pas tout à fait. Cette renommée exagérée dont il jouit aujourd'hui, il la doit surtout à Taine, grand admirateur de Stendhal. Taine n'hésite pas à appeler Henri Beyle le 'plus grand psychologue du siècle et de tous les siècles, un génie incompris, prématuré.' Dans son *Introduction à l'Histoire de la littérature anglaise* (p. xlv) Taine lui prodigue les épithètes les plus flatteuses : 'Son talent, dit-il, et ses idées étaient prématurées ; on n'a pas compris ses admirables divinations, ses mots profonds jetés en passant, la justesse étonnante de ses notations et de sa logique ; on n'a pas vu que sous des apparences de causeur et d'homme du monde il expliquait les plus compliqués des mécanismes internes, qu'il mettait le doigt sur les grands ressorts . . .' Il y a du vrai dans ces louanges, beaucoup de vrai, beaucoup

d'exagération aussi. C'est qu'en admirant Stendhal, Taine s'admirait lui-même, car il y a plus d'une ressemblance entre les deux, quoiqu'il y ait infiniment plus de talent chez Taine que chez Henri Beyle. La vérité sur Henri Beyle, homme et écrivain, nous avons été la chercher là où elle était toute entière : dans ses écrits.

Aucun auteur ne mérite plus que lui d'être lu et c'est peut-être à cause de cela qu'on le lit si peu. Si on l'a si peu lu c'est qu'il était en avance de son époque. C'est là un fait qu'il avait su reconnaître lui-même, car il disait, dès 1840 : 'J'aurai peut-être quelques succès vers 1860 ou 1880.' Il ne s'était pas trompé et sa prédiction s'est réalisée, et au delà. S'il a été fort peu connu de son temps c'est qu'il changeait souvent de pseudonyme pour dérouter les machinations de la police qu'il s'imaginait, bien à tort, être constamment occupée de lui.

Aucun écrivain n'a plongé des regards plus vifs dans le cœur humain et c'est par cette faculté qu'il tient de loin à Shakespeare. Il est probable que les diverses situations qu'il occupa furent pour beaucoup dans le développement de ce don naturel. Stendhal, en effet, avait été tour à tour soldat, un peu—très peu—peintre, administrateur, voyageur, diplomate, critique, et finalement consul à Civita Vecchia.

A ceux qui savent lire un portrait je dirai : 'Laissez de côté toutes les biographies de Stendhal, tous les panégyriques écrits sur lui dans ces dernières années, et, après avoir lu ses œuvres, examinez son portrait.' Jetez les yeux sur celui qui est placé en tête de ce volume et dont la ressemblance ne fera de doute pour personne. C'est un portrait authentique, partant un document sérieux. La tête a beaucoup de caractère, cela n'est pas douteux. Voyez cette bouche et ce ferme menton : caractère et indépendance s'y lisent nettement et ce sont là aussi les qualités magistrales de Beyle. L'œil petit, enfoncé sous d'épais sourcils, est vif, pénétrant, intelligent. Stendhal

voit clairement les choses et il en parle en homme qui est sûr d'être dans le vrai. Il y est presque toujours quand il s'agit de psychologie.

Ses points faibles, son portrait nous les montre tout aussi clairement. C'est d'abord un masque un peu vulgaire et un air satisfait de soi-même qui ne lui permet guère d'être satisfait des autres. Si la tête est celle d'un homme intelligent, elle n'indique pas toutefois une intellectualité bien élevée, mais plutôt un matérialisme un peu grossier.

La lecture des œuvres de Stendhal contredira-t-elle ces premières impressions? Nullement. Au contraire, elle les confirmera. Elle nous montrera dans Stendhal un matérialiste achevé ne croyant à aucune morale, parce qu'il en a peu lui-même. Son roman le plus connu, *Le Rouge et le Noir*, que je viens de relire, pour être une étude psychologique de valeur n'en est pas moins un livre d'une lecture pénible, tant le matérialisme en est brutal et le cynisme révoltant. Malgré le véritable talent d'analyste de l'auteur, il n'y a pas une émotion vraie dans les cinq cents pages du volume. C'est un mauvais livre. Il nous y montre les côtés faibles d'un vaniteux, ses défaillances, ses vices, et je suis tenté de croire que ce livre est le miroir où s'est reflétée l'âme de l'écrivain. Le héros du roman est un certain Julien Sorel, ambitieux vulgaire qui jette la bride sur le cou à tous ses mauvais instincts. Stendhal a voulu nous montrer en lui une nature supérieure, une âme élevée que les obstacles empêchent d'arriver au succès, et il n'a réussi qu'à nous donner le portrait d'un ambitieux de bas étage, d'un pleurnicheur sans énergie réelle qui accuse tout le monde de ses insuccès, qui, au premier revers, se laisse écraser par le sort au lieu de se raidir contre lui, de lutter en honnête homme, de lutter toujours. Stendhal n'a pas su peindre une grande âme, malgré sa puissance de psychologue. Il ne savait pas qu'une grande âme se montre surtout dans le malheur,

lorsqu'elle se raidit, et, qu'au lieu d'accuser la mauvaise fortune, elle se retrempe dans le silence et le recueillement et se prépare de nouveau à la lutte.

L'ironie perpétuelle de Beyle devient fatigante à l'excès et rebute le lecteur, même le lecteur étranger, à force de dénigrer de parti pris tout ce qui est français. C'est chez lui une manie de ne trouver rien de bon ou de beau en France, sauf lui-même. Ce qui l'exaspère au plus haut point c'est la vanité de ses compatriotes, cette vanité qui était son défaut capital. C'est que Beyle était essentiellement *poseur*. Sa pose était telle que lorsqu'on le ramassa mort, dans une des rues de Paris, foudroyé par l'apoplexie, on trouva sur lui son épitaphe 'en Italien' : *Arrigo Beyle, Milanese. Scrisse, amò, visse, morì*...

C'était donc, somme toute, un esprit assez mesquin qui aimait de l'Italie la vie débraillée et le dévergondage des mœurs, dont il usa et abusa. C'est peut-être pour cela qu'il a si bien peint certains penchants du cœur humain, certains types à part, comme son Julien Sorel.

Sa *Chartreuse de Parme* est un livre plein d'observation. C'est une amusante peinture des intrigues d'une petite cour italienne et, selon nous, une œuvre bien supérieure à son roman *Le Rouge et le Noir*. Ses *Mémoires d'un touriste* sont intéressants et peu lus, et ses *Promenades dans Rome*, malgré des aperçus assez justes sur la peinture italienne, montrent que ses jugements sur l'art ne sont pas toujours d'une bonne et saine critique, même quand ils ne sont pas tout à fait faux.

Comme écrivain Stendhal a un style à lui, ce qui est une bonne chose, mais ce style est plus qu'ordinaire : il est rude et fruste. Beyle abuse du droit de critique, et s'élève à tout propos contre les bons écrivains, 'les académiques' comme il les appelle. Il les a en horreur. Il ne les aimait pas parce qu'ils l'offusquaient. Il aurait pu ajouter, en même

temps, qu'il n'aimait pas les poètes parce qu'il était incapable de goûter l'harmonie poétique ou musicale et, en cherchant à se faire passer pour un romantique, il ne fut encore qu'un poseur; un homme dépourvu de lyrisme ne pouvait en effet aimer le romantisme essentiellement fait de poésie lyrique. Voilà pourquoi Stendhal aimait si peu Racine, Racine toujours grand écrivain et maniant sa langue avec élégance et de main de maître. Quant à la poésie nous devons en croire son disciple et admirateur Prosper Mérimée. Il nous apprend que Stendhal était souvent dans l'impossibilité de scander correctement les vers français !

Malgré certaines lacunes le livre de Stendhal a une importance capitale bien autrement grande que la *Préface de Cromwell*, beaucoup trop diffuse pour une œuvre de polémique littéraire. L'étude que nous offre Stendhal a le mérite de la sincérité. Si elle est parfois un peu fatigante et chargée d'une masse de titres de pièces de théâtre dont beaucoup sont oubliées aujourd'hui, on ne peut que louer l'auteur d'avoir franchement fait connaître sa façon de penser. Il n'y a pas à se méprendre sur l'intention de l'auteur de *Racine et Shakespeare*. Il abhorre les entraves, c'est-à-dire les règles, et il le dit sans détours. Sans aller aussi loin que lui on ne saurait affirmer qu'il a tort, les règles ayant trop fréquemment empêché le développement du génie, ou l'ayant forcé à recourir à des subterfuges et à des 'confidents' pour échapper à la critique. Plus d'une fois aussi le respect des règles a rendu notre théâtre froid et artificiel.

Stendhal va plus loin encore. Il demande qu'une tragédie puisse durer plusieurs mois et se passer dans des lieux divers. Il veut que la comédie soit entièrement libre, qu'elle provoque le rire, qu'elle ne nous montre plus perpétuellement des amoureux et un mariage à la fin de la pièce, que les personnages mis en scène soient toujours les mêmes et

que le fripon du premier acte ne devienne pas l'homme vertueux du cinquième. Il exige plus encore, il demande que tragédies et comédies soient en prose et que l'alexandrin qu'il appelle un 'cache-sottise' soit à jamais banni de la scène française. Il engage le dramaturge à imiter Shakespeare ou plutôt à s'inspirer de lui, car il ne veut pas de copies. 'Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, dit-il, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer.' (p. 25.) Loin d'engager les écrivains à copier Shakespeare, il les exhorte à être eux-mêmes, à chercher l'originalité, la spontanéité. Il est trop clairvoyant pour ne pas comprendre qu'on ne saurait copier Shakespeare, bien plus, qu'on ne doit pas chercher à le copier, les temps ayant changé et l'état de la société n'étant plus le même qu'à cette époque déjà reculée.

Il s'élève avec raison contre le *bégueulisme* dans la vie de tous les jours et dans la littérature. Il discute aussi les questions d'art, se demande si le *beau idéal* est une réalité ou une fiction philosophique, mais là il est à peine sur son propre terrain, aussi est-il un guide peu sûr. Il termine la première partie de son célèbre pamphlet littéraire par des réponses à des objections anticipées.

Il y a peu de chose à dire sur la deuxième partie du livre de Stendhal, non pas qu'elle soit moins intéressante que la première, mais parce qu'elle consiste surtout en une réponse aux critiques de l'académicien Auger, qui avait protesté contre les théories romantiques dans une séance de l'Institut, et en dix lettres où Stendhal examine de nouveau les questions soulevées par lui dans la première partie du volume. L'académicien Auger y est parfois fort malmené et il y fait une assez piètre figure.

Tel est en peu de mots le célèbre pamphlet de Henri Beyle.

Admirer Shakespeare et mépriser Racine, n'était-ce pas toujours pour Stendhal en revenir à son thème favori : le dénigrement de tout ce qui est français ? Parler de Shakespeare, alors peu connu en France et encore moins lu, n'était-ce pas se poser en connaisseur du théâtre anglais et en anglicisant de premier ordre ? Au commencement du XIXème siècle cela vous donnait une certaine saveur d'exotisme, qui s'accordait fort bien avec le Byronisme alors si à la mode.

Stendhal admirait surtout Shakespeare sur la foi des autres. Rien ne prouve, en effet, qu'il sût l'anglais. Il ne fit qu'un court séjour en Angleterre en 1822 et très probablement il n'aurait pu lire deux lignes de Shakespeare dans l'original. C'était, il est vrai, une excellente occasion de rabaisser nos grands dramatistes français, et Stendhal ne pouvait la manquer. Ceci a besoin de certaines explications que nous allons essayer de donner, nous efforçant en même temps de prouver l'exactitude des faits que nous avons avancés.

Au commencement du XIXème siècle Shakespeare avait un petit nombre de sincères admirateurs en France, mais leur admiration ne les empêchait pas de goûter toujours Corneille, Racine et Molière. La réputation de ces écrivains était suffisamment bien établie pour n'avoir pas à redouter les attaques de Stendhal, et les gens qui aimaient les belles œuvres littéraires n'avaient pas besoin de mépriser les œuvres de nos grands dramatistes pour admirer Shakespeare. Disons tout de suite que ce qu'on trouvait de plus beau dans le barde de l'Avon était tout simplement une affaire de règles. Ceux qui le prônaient le plus ne l'avaient pas lu. On leur avait dit que Shakespeare s'était peu préoccupé des règles et ils n'en voulaient pas savoir davantage. On faisait d'ailleurs grand bruit à propos de peu de

chose et, comme souvent on ne savait pas au juste ce que l'on voulait, on mettait toujours en avant les règles des *unités*. Tous les gens de bon sens savaient à quoi s'en tenir sur les règles. On savait que ces règles avaient souvent gâté de fort belles pièces, en forçant leurs auteurs à recourir à des expédients pour se renfermer dans le cercle des *trois unités* dont on rendait Aristote responsable, bien à tort d'ailleurs. Chose étrange, ceux qui voulaient qu'on respectât les unités, ceux qui voulaient qu'on les rejetât, ne s'étaient jamais donné la peine d'étudier la question une fois pour toutes. On parlait toujours et quand même des règles d'Aristote et on eût été bien étonné d'apprendre que le philosophe grec n'en était pas l'auteur [1].

Il y avait autre chose dans Shakespeare que la question des unités. Il y avait un écrivain incomparable, un génie immense, un prodigieux artiste qui avait mis tout le genre humain sur son théâtre. C'est là ce que quelques écrivains français du XVIIIème siècle avaient déjà compris et, s'ils étaient de fervents admirateurs de Shakespeare, s'ils voulaient l'introduire en France, la tâche de naturaliser le grand dramaturge anglais n'en était pas moins ardue. Ducis fut un de ces hommes de goût. Les critiques anglais se sont montrés peu tendres envers lui, parce qu'ils n'ont pas compris la difficulté de la tâche qu'il avait entreprise. Ducis était un sincère admirateur du génie de Shakespeare et il fit de louables efforts pour le faire goûter des Français. S'il ne le traduisit pas toujours fidèlement, si parfois il travestit certaines scènes, c'est qu'il ne pouvait faire autrement. Mettre Shakespeare tel qu'il est sur la scène française, était alors impossible. De là nécessité inéluctable de recourir à des subterfuges, à des expédients dont on s'étonne aujourd'hui. La route était alors hérissée de difficultés insurmontables dont on peut se rendre compte en lisant ce qui

[1] Voir sur ce suiet page 147, note de la page 4, l. 16.

eut lieu, bien plus tard, en 1829, lorsque de Vigny tenta de donner un *Othello* réel. A l'endroit de cette scène si pathétique, si émouvante, où Othello demande à Desdemona de lui rendre son gage d'amour, le mot *mouchoir* fut le signal des sifflets et des vociférations.

D'après cela qu'on juge de la tâche de Ducis au XVIIIème siècle. Ducis n'était pas libre d'en user selon ses goûts et il n'eut garde de le faire. Il ne réussit à faire passer son *Othello*, en 1792, qu'en usant d'expédients et en défigurant la pièce originale. Iago y est relégué à la fin de la tragédie et après le meurtre de Desdemona. L'acteur qui jouait le rôle d'Othello avait la peau à peu près blanche. Mais écoutons Ducis : ' J'ai pensé, dit-il, que le teint jaune et cuivré aurait l'avantage de ne point révolter l'œil du public et surtout celui des femmes.' Cet excellent Ducis oubliait que bien des femmes blanches ont épousé des nègres ou des Orientaux à peau fort noire. Il n'est pas jusqu'au ' Chant du Saule ' que Ducis n'ait changé et déplacé. Ce chant, qui se trouve au quatrième acte dans l'original, est relégué au cinquième dans l'imitation française et il y devient une interminable romance.

Pour faire accepter *Macbeth* Ducis fut obligé d'en modifier les plus belles scènes, parfois même de les omettre. Lorsqu'en 1783, sous le règne de Louis XVI, Ducis avait donné une imitation du *King Lear*, il lui avait fallu supprimer la folie du roi, la censure n'admettant pas qu'un monarque pût jamais devenir fou. Cette censure oubliait l'état d'anarchie créé en France par la folie de Charles VI.

Telles furent quelques-unes des difficultés que rencontrèrent ceux qui les premiers présentèrent Shakespeare en France. D'ailleurs, Shakespeare eut souvent à souffrir des louanges exagérées que lui prodiguaient ses admirateurs et ses disciples. Le Tourneur fut de ce nombre. Il fut un admirateur peu judicieux. Il pouvait dire de Shakespeare tout le bien qu'il

en pensait, sans pour cela rabaisser nos vieux auteurs classiques. Il n'était nullement besoin de faire un parallèle entre eux et Shakespeare. Avec un peu plus de bon sens, il eût eu plus d'admirateurs aussi, et le théâtre shakespearien plus d'amateurs. Voltaire n'aurait pas été un peu forcé de corriger ses premières impressions sur le barde anglais et de dire qu'il se repentait 'd'avoir ouvert la porte à la médiocrité'. Cela n'était ni juste, ni vrai, mais cela se justifiait par le besoin de répondre aux louanges exagérées de Le Tourneur. Voltaire avait toujours admiré Shakespeare et il l'admira probablement toute sa vie, en disant parfois le contraire. 'Shakespeare est un génie, dit-il. Les Italiens, les Français, les gens de lettres de tous les autres pays qui n'ont pas demeuré quelque temps en Angleterre, ne le prennent que pour un gille de la foire, pour un farceur très au-dessous d'Arlequin, pour le plus méprisable bouffon qui ait jamais amusé la populace. C'est pourtant dans ce même homme qu'on trouve des morceaux qui élèvent l'imagination et pénètrent le cœur. C'est la vérité, c'est la nature elle-même qui parle son propre langage sans aucun mélange de l'art. C'est du sublime et l'auteur ne l'a point cherché.'—*L'Art dramatique* (Du mérite de Shakespeare).

Les œuvres de Voltaire nous fournissent bien d'autres passages à la louange de Shakespeare. Voltaire était bon juge, de plus il savait l'anglais, il avait habité l'Angleterre et avait vu des pièces de Shakespeare sur le théâtre de Londres. S'il trouvait dans ces pièces des passages à critiquer, que de beautés n'y découvrait-il pas aussi ! En parlant de la tragédie de *Julius Caesar :* 'J'avoue, dit-il, que dès la première scène, quand j'entendis le tribun reprocher à la populace de Rome son ingratitude envers Pompée, je commençai à être intéressé, à être ému. Je ne vis ensuite aucun conjuré sur la scène qui ne me donnât de la curiosité et, malgré tant de disparates ridicules, je sentis que la pièce m'attachait... Il y a beaucoup de naturel dans la

pièce... Le ridicule est outré, mais il n'est point languissant. Des traits sublimes y brillent de temps en temps comme des diamants répandus sur de la fange. J'avoue qu'en tout j'aimais mieux encore ce monstrueux spectacle que de longues confidences d'un froid amour, ou des raisonnements de politique encore plus froids.'—*Réflexions sur la tragédie de Jules César.*

C'est là de l'admiration vraie de la part d'un homme du XVIIIème siècle habitué à porter des habits de soie ou de velours, des jabots de dentelle, des petits volants aux poignets, surtout lorsque cet homme est aussi un poète de profession, c'est-à-dire un rival.

Si Stendhal ne fut pas moins grand admirateur de Shakespeare, il le fut plus sincèrement, car il ne le considéra jamais comme un ' barbare '. Il comprit au contraire que le barde anglais était un génie trop immense pour s'astreindre à observer des règles artificielles. Beyle eut donc raison de s'élever contre la tyrannie des unités. On ne peut que lui savoir gré de ses efforts, tout en déplorant son ignorance du théâtre anglais. S'il l'avait connu, il aurait pu tirer de précieux enseignements de ce théâtre si longtemps méconnu en France et trop loué plus tard. Tant que le théâtre anglais est resté national, aurait-il pu dire, tant qu'il ne s'est pas soucié des règles, et que les dramatistes ont cherché l'inspiration à des sources anglaises, ou qu'ils ont tiré leurs sujets des légendes aimées du peuple, le théâtre anglais a été superbe et vraiment national ; mais du jour où il est devenu français de forme et de fond, comme du temps de Charles II par exemple, il n'a été qu'une pâle copie de l'original.

Or si nous n'admirons pas moins sincèrement le théâtre de Shakespeare, si nous le plaçons sans réserve au plus haut rang, cela veut-il dire qu'il n'y ait plus de place pour d'autres et que le culte de Shakespeare exclue celui de nos

grands hommes ? Nullement. Rejeter en bloc tout notre théâtre classique serait encore moins sage que de mettre Shakespeare en oubli : Notre théâtre classique a des défauts, de grands défauts, mais que de beautés aussi !

Ceux qui le rabaissent sont-ils toujours de bons juges ? Il est permis d'en douter. On ne connaît pas nos dramatistes pour en avoir lu quelques bribes. Ceux qui admirent le plus les tragédies de Corneille et de Racine savent qu'elles ne sont pas, comme on le répète un peu à l'envi, de plates imitations des tragiques grecs, que les comédies de Molière peuvent soutenir la comparaison avec ce qu'il y a de mieux en ce genre, et que Racine, lui aussi, nous a donné une comédie—*Les Plaideurs*—qui le cède à peine aux meilleures de Molière en esprit, en raffinement de langage, et en *vis comica*.

Si Racine a emprunté quelque chose aux Grecs, il a eu soin de ne point se borner à être un simple traducteur. Toute ses pièces ont un caractère spécial qui les distingue et en font des créations essentiellement françaises. Si Corneille a fait des emprunts au théâtre espagnol c'est aussi à sa manière et non en plagiaire. Pourquoi, d'ailleurs, les blâmer de ce que nous louons chez Shakespeare ? Jamais il n'y eut plus grand emprunteur que le dramaturge anglais, mais comme Corneille et Racine, il sut toujours rendre intéressant ce qui parfois l'était fort peu, telle, par exemple, sa tragédie d'*Hamlet* qu'il tira du récit assez soporifique de Belleforest (*Histoires prodigieuses extraites de plusieurs fameux auteurs*, 1580).

D'ailleurs, s'est-on demandé pourquoi notre théâtre classique fut si longtemps admiré ? N'était-ce pas qu'il méritait de l'être ? Il est possible que les imitateurs anglais de notre théâtre eussent été plus sages d'aller chercher des sources d'inspiration autre part que chez nous, mais, quoi qu'il en soit, le fait qui se dégage le plus nettement de cette admiration générale c'est que des gens de goût, des littérateurs distingués,

Rowe, Dryden, Addison, furent grands admirateurs de notre théâtre classique. C'est sans doute qu'ils y trouvèrent de grandes beautés, de belles pensées exprimées avec grâce et raffinement, et nous pensons qu'ils ont eu raison.

Si le théâtre classique n'est plus de mode, s'il est à présumer qu'il est à jamais fini, il ne s'ensuit pas qu'il soit dépourvu de mérite. Admirons le drame moderne, nos contemporains aussi, sans pour cela mépriser ce qui a fait les délices de nos aïeux. Mépriserons-nous les arcs et les flèches de nos ancêtres parce qu'on ne gagne plus de batailles avec de telles armes? S'il y a eu des chefs-d'œuvre de nos jours, il y en a eu aussi autrefois, et ces vieux tragiques nous ont servi de guides, ils nous ont montré la voie à suivre, ils nous ont initiés à l'art dramatique et ils ont eu au moins autant d'esprit que nous. Ne se pourrait-il pas que le mépris affiché pour eux vînt quelquefois de la jalousie? Ne pouvant les égaler, on les calomnie. C'est plus simple, mais moins beau.

Le reproche qu'on a fait si souvent aux tragiques français d'avoir été de plats imitateurs des Grecs, est-il justifié par les faits? Nullement. Notre théâtre classique diffère essentiellement de la tragédie grecque. Le chœur, cet accessoire obligé de toute tragédie grecque, n'existe pas dans notre théâtre: les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* n'ont de commun que le nom avec ceux des Grecs. Le chœur des tragiques grecs est une partie essentielle de l'action, il se meut sur la scène, y joue un rôle, se sépare en deux chœurs qui se répondent alternativement en chantant. Le chœur grec est un acteur, ainsi, par exemple, lorsque Priam dépose aux pieds d'Achille la rançon du corps d'Hector.

Si le vers de la tragédie française est généralement l'alexandrin, celui de la tragédie grecque varie à chaque instant, et s'il est vrai que les chœurs chantent des vers de genres diffé-

rents, il est également vrai que les dialogues sont presque toujours écrits en vers ïambiques. La tragédie grecque n'avait aussi qu'un seul acte divisé en trois parties : *prologue*, *épisode*, *exode*, auxquelles Aristote ajoute les différentes parties du chœur : le πάροδος, premier chant, l' ἐπιπάροδος, second chant, les στάσιμα, chants que fait entendre le chœur quand il a pris sa place accoutumée à l'orchestre, les ὑπόρχημα, chants accompagnés d'une danse animée, le κομμός ou lamentation, et l' ἔξοδος ou chœur final. Ce sont les Romains qui introduisirent plus tard la division en cinq actes :

> 'Neve minor, neu sit quinto productior actu
> Fabula.'—Horace, *De Art. Poet.* 189.

Les intermèdes des pièces grecques ne sauraient en effet être regardés comme autant d'actes, ou, si l'on veut les considérer comme tels, il faudra alors admettre que certaines pièces grecques, les *Phéniciennes* ou *Médée* par exemple, avaient six actes, que d'autres, comme *Hippolyte*, en comptaient quatre seulement, tandis qu'*Hécube* et *Électre* en ont trois, *Oreste* deux et *Philoctète* un seul.

On a reproché à nos poètes tragiques de manquer d'imagination, mais c'est là un reproche qu'on aurait pu faire également aux dramatistes grecs, peu brillants sous ce rapport, si l'on peut en juger par ce qui nous reste de leur théâtre. Sur trente ou trente-deux tragédies qui sont venues jusqu'à nous, quinze sont tirées des épisodes de la guerre de Troie, et ces quinze sont aussi parmi les plus belles, puisqu'on compte dans le nombre : *Iphigénie en Aulis*, *Iphigénie en Tauride*, *Hécube*, *Agamemnon*, *Électre*, *Oreste* et les *Euménides*.

Notre théâtre diffère aussi de celui des Grecs par une conception toute différente de l'amour. L'amour comme nous le comprenons, l'amour moral n'existe pas chez les Grecs, où la femme, reléguée dans le gynécée, n'a aucune personnalité. C'est que chez nous, comme aussi chez les Germains et

autres peuples du Nord, la femme était devenue l'égale de l'homme. C'est aussi que le Christianisme avait transformé nos sociétés.

Les dissemblances qui existent entre les œuvres de nos poètes tragiques et ceux de la Grèce ne se bornent pas à ces seuls points, mais nous en avons dit assez pour montrer que les deux théâtres diffèrent essentiellement l'un de l'autre. Il est donc injuste de dire que Corneille et Racine sont de simples plagiaires. Ceux à qui nous devons *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune*, *Héraclius*, *Sertorius*, *Esther*, *Athalie*, *Britannicus*, *Bajazet*, *Bérénice*, c'est-à-dire les chefs-d'œuvre de notre théâtre, chefs-d'œuvre auxquels nous pourrions en ajouter bien d'autres, sont mieux que des plagiaires. Ces pièces assurément n'ont pas été empruntées aux Grecs, et je crois que *Mérope*, *Mahomet*, *Sémiramis*, *Tancrède*, *Brutus*, *Zaïre* sont dans le même cas.

Tandis que chez nous nous ne voulons pas que la scène soit souillée par le meurtre ou par la représentation de choses horribles, le théâtre grec n'hésite pas à nous montrer Œdipe au moment où il vient de s'arracher les yeux, les paupières encore dégouttantes de sang, ou Clytemnestre couverte du sang d'Agamemnon, son mari, qu'elle vient d'assassiner et dont le corps se voit au dernier plan de la scène. *Hécube*, *Électre*, *Les Phéniciennes*, *Hercule furieux* offrent des tableaux du même genre, que notre théâtre ne tolérerait pas. Il n'y avait rien de pareil dans le théâtre de Shakespeare dont les scènes sont toujours supportables. Si on doit louer nos poètes tragiques d'avoir trouvé mauvais de mettre sur le théâtre des scènes de meurtre, il faut blâmer en même temps nos poètes comiques d'avoir souvent manqué aux règles de la bienséance en mettant sur le théâtre des spectacles d'un comique bas et parfois dégoûtant.

Si je n'aime pas à voir Macbeth revenir sur la scène avec les poignards ensanglantés après le meurtre de Duncan, ou contempler Hamlet jouer avec les crânes du cimetière, ou Mercutio tué en duel sur le théâtre, je préfère certainement ces scènes, malgré leur éréthisme violent, à celles où M. Argan (*Le Malade imaginaire*) énumère les remèdes que lui a administrés son apothicaire ou à cette autre où M. Fleurant paraît sur le théâtre armé de l'instrument de son art. Si c'est là du comique, c'est du comique bas. C'est du comique que Stendhal semble avoir fort apprécié, car il est grand amateur de scènes crues et corsées et se préoccupe peu du style noble, peut-être parce que le sien l'est peu.

Il nous reste maintenant à dire quelques mots au sujet de l'opinion de Stendhal sur Molière.

On ne s'attendait probablement pas à l'entendre rabaisser Molière : c'est cependant un fait. Il est vrai que s'attaquer à Molière, au créateur de la comédie française, à un poète qui à donné mainte et mainte fois des preuves de son génie, devait être une tâche assez agréable pour un amateur du paradoxe. Dire que Molière n'avait pas connu le vrai comique, n'était-ce pas nous dire, à nous tous qui admirons Molière, que nous sommes des ignorants, des gens sans discernement, que ce que nous avons pris si longtemps pour de l'esprit, pour de la vivacité, pour de la pénétration, pour une puissance d'observation prodigieuse, n'est rien de tout cela ?

Je sais que Stendhal n'a pas été le seul à ravaler Molière et que des Shakespeariens peu sages ont voulu voir dans le poète anglais un plus grand comique que lui. Tel n'est pas notre avis et, si j'avoue sans la moindre réticence que Molière n'est pas un génie aussi universel que Shakespeare, il me semble lui être supérieur dans le genre comique, parce que ses

caractères, au contraire de ceux de Shakespeare, ne sont pas seulement des individus qu'on rencontre exceptionnellement, mais des types. Le docteur Johnson s'est trompé quand il a dit dans sa Préface des œuvres de Shakespeare : 'In the writings of other poets, a character is too often an individual ; in those of Shakespeare, it is commonly a species.' Il n'y a pas à se méprendre sur la signification de cette phrase : Dans les œuvres d'un autre poète, un caractère n'est trop souvent qu'un individu ; dans celles de Shakespeare, c'est généralement une espèce. Le docteur a exprimé là une pensée commune à presque tous les critiques et met au premier rang le poète qui crée des personnages types, et non pas tout simplement des individus spéciaux. Or, c'est en cela que Molière diffère essentiellement de Shakespeare. Ses caractères sont des types. Monsieur Jourdain est quelque chose de plus qu'un boutiquier retiré, c'est le type d'une classe nombreuse, de sa classe à lui, tout comme Dorante, le Maître d'armes, le Maître de danse, sont des types de leur classe, types vivants, aussi vrais aujourd'hui qu'ils l'étaient alors. Shakespeare a aussi de ces caractères types, mais ils sont moins nombreux dans son œuvre que dans celle de Molière. Shylock, Iago, sont des caractères types, mais Falstaff n'est que Falstaff et n'est pas, malgré ses vices, ses mensonges, ses vantardises, le type de toute une classe de débauchés, de buveurs, de menteurs, de vaniteux et de poltrons. A plus forte raison Macbeth, Hamlet, Othello, Richard III, le roi Lear, Leontes ne sont-ils aussi que des caractères spéciaux et non des types.

Cette question, il est vrai, intéresse les deux poètes et non pas le seul Molière, à qui d'ailleurs Stendhal refuse la faculté comique. Il est difficile de s'imaginer quel égarement de l'esprit a pu conduire Beyle à reléguer Molière au deuxième plan, voire même au troisième, puisqu'il semble lui préférer

Regnard. Or, jamais poète comique n'a possédé à un plus haut degré que Molière cette vivacité piquante de l'esprit, nul n'a su mieux que lui jeter le sel attique à pleines mains dans mainte comédie, nul n'est resté plus dans le vrai. Comparer Regnard à Molière, c'est faire affront à l'auteur de comédies admirées du monde entier. Regnard est de beaucoup inférieur à Molière, qui n'a peut-être que deux rivaux dans son genre : Sheridan avec sa *School for Scandal*, et Lesage, l'auteur de *Turcaret*, et encore, rivaux à distance.

Regnard est parfois très amusant. Il fait rire son public depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, mais c'est là tout. Il ne faut pas lui demander autre chose. Stendhal, il est vrai, prétend que l'auteur qui fait rire le plus de gens est le meilleur comique. D'après cette règle Regnard serait certainement supérieur à Molière. Stendhal a tort. Il y a autre chose que le rire dans la comédie. Il y a l'esprit, la philosophie, la satire, l'observation. Tout cela n'est-il rien? La comparaison que fait Stendhal entre Molière et Regnard n'est pas heureuse, mais elle est utile. Elle nous donne la preuve irrécusable d'un certain parti pris de dénigrer quand même, de rabaisser ce que tout le monde admire, quand l'admiration ne s'adresse pas à ce que Stendhal trouve beau. Elle révèle aussi le goût de Henri Beyle en fait de comédie. Il aime surtout les plaisanteries assaisonnées de gros sel. Pour Stendhal, comme pour beaucoup d'autres d'ailleurs, le romantisme c'est tout ce qui amuse, le classique tout ce qui ennuie.

Pour lui comme pour eux l'art n'est pas seulement le beau, c'est surtout l'agréable, et ils ne peuvent comprendre que ce qui produit une impression pénible peut être aussi de l'art. Si l'agréable seul était de l'art, que de tableaux bien dessinés, bien composés, bien peints ne seraient pas de l'art ; que de pièces de Shakespeare, que de poèmes touchants, que de

symphonies émouvantes n'en seraient pas non plus ! L'art n'est donc pas toujours ce qui produit des sensations agréables.

Pour Stendhal, le classique fut toujours une absurdité, un non-sens, une sottise, une déraison, et il semble n'avoir pas cru qu'il soit possible d'éprouver du plaisir, beaucoup de plaisir même, à entendre une œuvre qui ne fasse pas rire ou qui soit tirée de légendes ou de faits historiques appartenant à un autre âge ou à une autre civilisation. Il oubliait que les plus belles tragédies de Shakespeare n'excitent pas un fou rire et qu'on ne va pas voir *Macbeth*, *King Lear*, *Richard III*, *Othello* pour rire pendant trois heures de temps. Il oubliait encore que le grand romantique Goethe avait écrit une *Iphigénie* et que Shakespeare avait souvent cherché l'inspiration dans l'histoire ancienne et la mythologie.

S'il y a de mauvaises tragédies classiques et de non moins mauvaises comédies, je ne sache pas que tous les drames, toutes les comédies, tous les mélodrames romantiques soient des chefs-d'œuvre. Si depuis longtemps on n'écrit plus de bonnes tragédies, ne serait-ce pas qu'on ne va plus chercher l'inspiration à la source même de l'art dramatique, mais qu'on se contente de coudre ensemble des lambeaux tirés de l'*Iliade*, de l'*Odyssée*, de l'histoire grecque ou romaine ? Une série de tableaux où l'on fait passer sous nos yeux les choses matérielles d'une antique civilisation : des meubles, des costumes, des armes, ne constituent pas une tragédie. Le poète tragique oublie trop souvent qu'il doit nous montrer des hommes et des femmes avec leurs passions, leurs vertus et leurs vices.

La définition qu'a donnée Stendhal du romantisme n'est donc pas la vraie, puisqu'alors le romantisme ne serait que la bouffonnerie. Or, le romantisme dans la littérature est quelque chose de mieux que cela. C'est le système littéraire de ceux qui affirment qu'il est possible d'écrire de belles tragédies

et de bonnes et saines comédies sans s'astreindre à l'observance de certaines lois artificielles et surannées.

Telle est la définition que nous hasardons.

Maintenant, pouvons-nous dire que le Romantisme a tenu toutes ses promesses? Non. Il ne pouvait les tenir. C'était un mouvement révolutionnaire et, comme dans toutes les révolutions, il fallut demander beaucoup et se contenter de peu.

La *Préface de Cromwell* nous avait fait entrevoir de grandes choses. Ces grandes choses, elles ne se sont pas réalisées. Désormais, nous disait-on, toutes les œuvres destinées au théâtre s'astreindront à suivre la vérité historique: jamais on ne la respecta moins, cette vérité. On devait mettre sur la scène des hommes et des femmes comme il y en a dans la vie réelle: nous les cherchons en vain dans les œuvres dramatiques d'Hugo. Ni Cromwell, ni Marie Tudor, ni Lucrèce Borgia, ni Charles-Quint, ni François Ier ne sont peints comme l'histoire nous les représente. Charles-Quint, François Ier, tels que nous les montre Victor Hugo, pourraient aussi bien avoir été des souverains anglais ou russes d'une époque antérieure ou postérieure, peu importe.

Les romantiques devaient prendre Shakespeare pour modèle: nous cherchons en vain aujourd'hui dans la longue liste des dramatistes français celui qui l'a imité, même à distance; bien plus, nous sommes contraints d'avouer qu'à peine le théâtre romantique laisse-t-il entrevoir, de temps en temps, quelque trace d'influence shakespearienne, comme par exemple chez de Musset.

Le romantisme n'a pas eu plus d'influence sur la philosophie et, au contraire de Shakespeare et de Schiller, dans les drames de qui la philosophie joue un rôle si important, les œuvres romantiques françaises, à l'exception de celles de de Vigny, ne sont rien moins que philosophiques.

Mais si le romantisme n'a pas renouvelé la scène française comme il l'avait promis, il a rajeuni la langue, il l'a enrichie d'excellents archaïsmes, il lui a fait don d'un vocabulaire moins restreint et a donné à l'alexandrin de la tragédie une souplesse jusqu'alors inconnue.

Il a fait plus encore : il nous a légué quelque chose de plus précieux, de plus durable. Il nous a mis en contact avec des peuples étrangers, il nous a démontré que les nations se ressemblent plus qu'on ne le croit communément, et en nous faisant faire connaissance avec les grandes littératures de l'Espagne, de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, il nous a prouvé que l'intelligence n'est pas le monopole d'une race ou d'une nation.

Si le romantisme n'avait fait que cela, il mériterait encore d'occuper une place importante dans l'histoire des belles-lettres.

LEON DELBOS.

OXFORD, *novembre* 1906.

GENERAL REMARKS ON THIS EDITION.

THE various editions of this book differ chiefly from one another in the numerous mistakes and omissions of careless printers. We have selected that text which appeared to have been printed with some regard for accuracy. This text is the one found in the Michel Lévy Edition of 1854, which has been compared with that of the Mérimée Edition of Stendhal's works.

The Editor has done his best to trace to their various authors the numerous plays mentioned by Stendhal, but, in spite of much research, his efforts have not always been successful. Nor is this to be wondered at when one considers the great number of plays produced in France, sometimes, especially in former days, anonymously, plays which often disappeared after a short run, and were totally forgotten a few months after what may even have been a very successful run. To give some adequate idea of the really astounding fertility of the French dramatists of Stendhal's time, we cannot do better than quote from the *Revue Encyclopédique* for 1830. We learn from this that in the course of the previous year no fewer than 175 new plays were produced at the various Paris theatres. They were distributed as follows among them :—Opera 3—Italian opera 5—Théâtre Français 12—Odéon 24—Feydeau 9—Vaudeville 21—Gymnase 10—Variétés 24—Nouveautés 17—Ambiguë-Comique 18—Gaieté 14—Porte Saint-Martin 9—Théâtre Olympique 9.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CHAP.		PAGE
	Préface	1
I.	Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ?	3
II.	Le rire	13
III.	Ce que c'est que le romanticisme	21
IV.	De l'état de la société par rapport à la comédie, sous le règne de Louis XIV	27
V.	De la conversation	33
VI.	Des habitudes de la vie, par rapport à la littérature	35
VII.	Des scènes peignant les mœurs par des situations fortes, et du *vis comica*	39
VIII.	De la moralité de Molière	42
IX.	De la moralité de Regnard	51
	Déclamation	58
	'Luther,' par Werner	59
X.	Réponse à quelques objections	62
	Lettre de M. de Lamartine à M. de M.	83
	Naïveté du *Journal des Débats*	84
	Résumé	85

DEUXIÈME PARTIE

PAGE

Réponse au Manifeste contre le Romantisme.

Avertissement 86

Préface 87

LETTRES

LETTRE

I. Le classique au romantique . . . 96

II. Le romantique au classique . . . 99

Lanfranc ou le poète 103

III. Le romantique au classique . . . 111

IV. Le classique au romantique . . . 114

V. Le romantique au classique . . . 115

De la censure 117

VI. Le romantique au classique . . . 126

VII. Le romantique au classique . . . 133

VIII. Le romantique au classique . . . 135

IX. Le classique au romantique . . . 141

X. Le romantique au classique . . . 142

Protestation 144

Notes 145

Bibliography 199

RACINE ET SHAKESPEARE

PREMIÈRE PARTIE

PRÉFACE

Rien ne ressemble moins que nous aux marquis couverts d'habits brodés et de grandes perruques noires, coûtant mille écus, qui jugèrent, vers 1670, les pièces de Racine et de Molière.

Ces grands hommes cherchèrent à flatter le goût de ces marquis et travaillèrent pour eux.

Je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes gens raisonneurs, sérieux et un peu envieux, de l'an de grâce 1823. Ces tragédies-là doivent être en prose. De nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise.

Les règnes de Charles VI, de Charles VII, du noble François Ier, doivent être féconds pour nous en tragédies nationales d'un intérêt profond et durable. Mais comment peindre avec quelque vérité les catastrophes sanglantes narrées par Philippe de Comines, et la chronique scandaleuse de Jean de Troyes, si le mot *pistolet* ne peut absolument pas entrer dans un vers tragique ?

La poésie dramatique en est en France au point où le célèbre David trouva la peinture vers 1780. Les premiers essais de ce génie audacieux furent dans le genre vaporeux et fade des Lagrénée, des Fragonard et des Vanloo. Il fit trois ou quatre tableaux fort applaudis. Enfin, et c'est ce qui lui vaudra l'immortalité, il s'aperçut que le genre niais de l'ancienne école française ne convenait plus au goût sévère d'un peuple chez qui commençait à se développer la soif des actions énergiques. M. David apprit à la peinture à déserter les traces des Lebrun et des Mignard, et à oser montrer Brutus et les Horaces. En continuant à suivre les errements du siècle de Louis XIV, nous n'eussions été, à tout jamais, que de pâles imitateurs.

Tout porte à croire que nous sommes à la veille d'une révolution semblable en poésie. Jusqu'au jour du succès, nous autres défenseurs du *genre romantique*, nous serons accablés d'injures. Enfin, ce grand jour arrivera, la jeunesse française se réveillera ; elle sera étonnée, cette noble jeunesse, d'avoir applaudi si longtemps, et avec tant de sérieux, à de si grandes niaiseries.

Les deux articles suivants, écrits en quelques heures et avec plus de zèle que de talent, ainsi que l'on ne s'en apercevra que trop, ont été insérés dans les numéros 9 et 12 du *Paris Monthly Review*. 10

Éloigné, par état, de toute prétention littéraire, l'auteur a dit sans art et sans éloquence ce qui lui semble la vérité.

Occupé toute sa vie d'autres travaux, et sans titres d'aucune espèce pour parler de littérature, si malgré lui ses idées se revêtent quelquefois d'apparences tranchantes, c'est que, par respect pour le public, il a voulu les énoncer clairement et en peu de mots.

Si, ne consultant qu'une juste défiance de ses forces, l'auteur eût entouré ses observations de l'appareil inattaquable de ces formes dubitatives et élégantes, qui conviennent si bien à tout homme qui a le malheur de ne pas admirer tout ce qu'admirent les gens en possession de l'opinion publique, sans doute alors les intérêts de sa modestie eussent été parfaitement à couvert ; mais il eût parlé bien plus longtemps, et, par le temps qui court, il faut se presser, surtout lorsqu'il s'agit de bagatelles littéraires. 20

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ?

Cette question semble usée en France, et cependant l'on n'y a jamais entendu que les arguments d'un seul parti ; les journaux les plus divisés par leurs opinions politiques, la *Quotidienne*, comme le *Constitutionnel*, ne se montrent d'accord que pour une seule chose, pour proclamer le théâtre français, non seulement le premier théâtre du monde, mais encore le seul raisonnable. Si le pauvre *romanticisme* avait une réclamation à faire entendre, tous les journaux de toutes les couleurs lui seraient également fermés.

10 Mais cette apparente défaveur ne nous effraye nullement, parce que c'est une affaire de parti. Nous y répondons par un seul fait :

Quel est l'ouvrage littéraire qui a le plus réussi en France depuis dix ans ?

Les romans de Walter Scott.

Qu'est-ce que les romans de Walter Scott ?

De la tragédie romantique, entremêlée de longues descriptions.

On nous objectera le succès des *Vêpres siciliennes*, du *Garia*,
20 des *Machabées*, de *Régulus*.

Ces pièces font beaucoup de plaisir ; mais elles ne font pas un *plaisir dramatique*. Le public, qui ne jouit pas d'ailleurs d'une extrême liberté, aime à entendre réciter des sentiments généreux exprimés en beaux vers.

Mais c'est là un plaisir *épique*, et non pas dramatique. Il n'y a jamais ce degré d'illusion nécessaire à une émotion profonde. C'est par cette raison ignorée de lui-même, car à vingt ans, quoi qu'on en dise, l'on veut jouir, et non pas raisonner, et l'on fait bien ; c'est par cette raison secrète que le jeune
30 public du second théâtre français se montre si facile sur la fable des pièces qu'il applaudit avec le plus de transports. Quoi de plus ridicule que la fable du *Paria*, par exemple ? Cela ne

résiste pas au moindre examen. Tout le monde a fait cette critique, et cette critique n'a pas pris. Pourquoi ? c'est que le public ne veut que de beaux vers. Le public va chercher au Théâtre-Français actuel une suite d'odes bien pompeuses, et d'ailleurs exprimant avec force des sentiments généreux. Il suffit qu'elles soient amenées par quelques vers de liaison. C'est comme dans les ballets de la rue Lepelletier ; l'action doit être faite uniquement pour amener de beaux pas, et pour motiver, tant bien que mal, des danses agréables.

Je m'adresse sans crainte à cette jeunesse égarée qui a cru 10 faire du patriotisme et de l'honneur national en sifflant Shakespeare, parce qu'il fut Anglais. Comme je suis rempli d'estime pour les jeunes gens laborieux, l'espoir de la France, je leur parlerai le langage sévère de la vérité.

Toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant les deux unités de *lieu* et de *temps*, on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du dix-neuvième siècle, des pièces qui les fassent pleurer et frémir, ou, en d'autres termes, qui leur donnent des plaisirs *dramatiques*, au lieu des plaisirs *épiques* qui nous font courir à 20 la cinquantième représentation du *Paria* ou de *Régulus*.

Je dis que l'observation des deux unités de *lieu* et de *temps* est une habitude française, *habitude profondément enracinée*, habitude dont nous nous déferons difficilement, parce que Paris est le salon de l'Europe et lui donne le ton ; mais je dis que ces unités ne sont nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique.

Pourquoi exigez-vous, dirai-je aux partisans du *classicisme*, que l'action représentée dans une tragédie ne dure pas plus de vingt-quatre ou de trente-six heures, et que le lieu de la scène 30 ne change pas, ou que du moins, comme le dit Voltaire, les changements de lieu ne s'étendent qu'aux divers appartements d'un palais ?

L'Académicien. — Parce qu'il n'est pas vraisemblable qu'une action représentée en deux heures de temps, comprenne la durée d'une semaine ou d'un mois, ni que, dans l'espace de peu de moments, les acteurs aillent de Venise en Chypre, comme dans l'*Othello* de Shakespeare ; ou d'Écosse à la cour d'Angleterre, comme dans *Macbeth*.

LE ROMANTIQUE. — Non seulement cela est invraisemblable et impossible ; mais il est impossible également que l'action comprenne vingt-quatre ou trente-six heures [1].

L'ACADÉMICIEN. — A Dieu ne plaise que nous ayons l'absurdité de prétendre que la durée fictive de l'action doive correspondre exactement avec le temps *matériel* employé pour la représentation. C'est alors que les règles seraient de véritables entraves pour le génie. Dans les arts d'imitation, il faut être sévère, mais non pas rigoureux. Le spec-
10 tateur peut fort bien se figurer que, dans l'intervalle des entr'actes, il se passe quelques heures, d'autant mieux qu'il est distrait par les symphonies que joue l'orchestre.

LE ROMANTIQUE. — Prenez garde à ce que vous dites, monsieur, vous me donnez un avantage immense ; vous convenez donc que le spectateur peut *se figurer* qu'il se passe un temps plus considérable que celui pendant lequel il est assis au théâtre. Mais, dites-moi, pourra-t-il se figurer qu'il se passe un temps double du temps réel, triple, quadruple, cent fois plus considérable ? Où nous arrêterons-nous ?

20 L'ACADÉMICIEN. — Vous êtes singuliers, vous autres philosophes modernes ; vous blâmez les poétiques, parce que, dites-vous, elles enchaînent le génie ; et actuellement vous voudriez que la règle de l'*unité de temps*, pour être plausible, fût appliquée par nous avec toute la rigueur et toute l'exactitude des mathématiques. Ne vous suffit-il donc pas qu'il soit évidemment contre toute vraisemblance que le spectateur puisse se figurer qu'il s'est passé un an, un mois, ou même une semaine, depuis qu'il a pris son billet, et qu'il est entré au théâtre ?

30 LE ROMANTIQUE. — Et qui vous a dit que le spectateur ne peut pas se figurer cela ?

L'ACADÉMICIEN. — C'est la raison qui me le dit.

LE ROMANTIQUE. — Je vous demande pardon ; la raison ne saurait vous l'apprendre. Comment feriez-vous pour savoir que le spectateur peut se figurer qu'il s'est passé vingt-quatre heures, tandis qu'en effet il n'a été que deux heures assis dans sa loge, si l'expérience ne vous l'enseignait ? Comment pourriez-vous savoir que les heures, qui paraissent si longues à un

[1] Dialogue d'Hermès Visconti dans le *Conciliatore*, Milan, 1818.

homme qui s'ennuie, semblent voler pour celui qui s'amuse, si l'expérience ne vous l'enseignait ? En un mot, c'est l'*expérience* seule qui doit décider entre vous et moi.

L'Académicien. — Sans doute, l'expérience.

Le Romantique. — Eh bien ! l'expérience a déjà parlé contre vous. En Angleterre, depuis deux siècles ; en Allemagne, depuis cinquante ans, on donne des tragédies dont l'action dure des mois entiers, et l'imagination des spectateurs s'y prête parfaitement.

L'Académicien. — Là, vous me citez des étrangers, et des Allemands encore ! 10

Le Romantique. — Un autre jour, nous parlerons de cette incontestable supériorité que le Français en général, et en particulier l'habitant de Paris, a sur tous les peuples du monde. Je vous rends justice, cette supériorité est *de sentiment* chez vous ; vous êtes des despotes gâtés par deux siècles de flatterie. Le hasard a voulu que ce soit vous, Parisiens, qui soyez chargés de faire les réputations littéraires en Europe ; et une femme d'esprit, connue par son *enthousiasme* pour les beautés de la nature, s'est écriée, pour plaire aux Parisiens : 'Le plus beau ruisseau du monde, c'est le ruisseau de la rue du Bac.' Tous les écrivains de bonne compagnie, non-seulement de la France, mais de toute l'Europe, vous ont flattés pour obtenir de vous en échange un peu de renom littéraire ; et ce que vous appelez *sentiment intérieur*, *évidence morale*, n'est autre chose que l'évidence morale d'un enfant gâté, en d'autres termes, l'*habitude de la flatterie*. 20

Mais revenons. Pouvez-vous me nier que l'habitant de Londres ou d'Édimbourg, que les compatriotes de Fox et de Shéridan, qui peut-être ne sont pas tout à fait des sots, ne voient représenter, sans en être nullement choqués, des tragédies telles que *Macbeth*, par exemple ? Or cette pièce, qui, chaque année, est applaudie un nombre infini de fois en Angleterre et en Amérique, commence par l'assassinat du roi et la fuite de ses fils, et finit par le retour de ces mêmes princes à la tête d'une armée qu'ils ont rassemblée en Angleterre, pour détrôner le sanguinaire Macbeth. Cette série d'actions exige nécessairement plusieurs mois. 30

L'Académicien. — Ah ! vous ne me persuaderez jamais que les Anglais et les Allemands, tout étrangers qu'ils soient, 40

se figurent réellement que des mois entiers se passent tandis qu'ils sont au théâtre.

Le Romantique. — Comme vous ne me persuaderez jamais que des spectateurs français croient qu'il se passe vingt-quatre heures, tandis qu'ils sont assis à une représentation d'*Iphigénie en Aulide*.

L'Académicien, *impatienté*. — Quelle différence !

Le Romantique. — Ne nous fâchons pas, et daignez observer avec attention ce qui se passe dans votre tête. Essayez d'écarter pour un moment le voile jeté par l'habitude sur des actions qui ont lieu si vite, que vous en avez presque perdu le pouvoir de les suivre de l'œil et de les voir *se passer*. Entendons-nous sur ce mot *illusion*. Quand on dit que l'imagination du spectateur se figure qu'il se passe le temps nécessaire pour les évènements que l'on représente sur la scène, on n'entend pas que l'illusion du spectateur aille au point de croire tout ce temps réellement écoulé. Le fait est que le spectateur, entraîné par l'action, n'est choqué de rien ; il ne songe nullement au temps écoulé. Votre spectateur parisien voit à sept heures précises Agamemnon réveiller Arcas ; il est témoin de l'arrivée d'Iphigénie ; il la voit conduire à l'autel, où l'attend le jésuitique Calchas ; il saurait bien répondre, si on le lui demandait, qu'il a fallu plusieurs heures pour tous ces évènements. Cependant, si, durant la dispute d'Achille avec Agamemnon, il tire sa montre, elle lui dit : Huit heures et un quart. Quel est le spectateur qui s'en étonne ? Et cependant la pièce qu'il applaudit a déjà duré plusieurs heures.

C'est que même votre spectateur parisien est accoutumé à voir le temps marcher d'un pas différent sur la scène et dans la salle. Voilà un fait que vous ne pouvez me nier.

Il est clair que, même à Paris, même au théâtre français de la rue de Richelieu, l'imagination du spectateur se prête avec facilité aux suppositions du poète. Le spectateur ne fait naturellement nulle attention aux intervalles de temps dont le poète a besoin, pas plus qu'en sculpture il ne s'avise de reprocher à Dupaty ou à Bosio que leurs figures manquent de mouvement. C'est là une des infirmités de l'art. Le spectateur, quand il n'est pas un pédant, s'occupe uniquement des faits et des développements de passions que l'on met sous ses yeux. Il arrive précisément la même chose dans la tête du

Parisien qui applaudit *Iphigénie en Aulide*, et dans celle de l'Écossais qui admire l'histoire de ses anciens rois, Macbeth et Duncan. La seule différence, c'est que le Parisien, enfant de bonne maison, a pris l'habitude de se moquer de l'autre.

L'Académicien. — C'est-à-dire que, suivant vous, l'illusion théâtrale serait la même pour tous deux ?

Le Romantique. — Avoir des illusions, être dans l'*illusion*, signifie se tromper, à ce que dit le dictionnaire de l'Académie. Une *illusion*, dit M. Guizot, est l'effet d'une chose ou d'une idée qui nous déçoit par une apparence trompeuse. Illusion signifie donc l'action d'un homme qui croit la chose qui n'est pas, comme dans les rêves, par exemple. L'illusion théâtrale, ce sera l'action d'un homme qui croit véritablement existantes les choses qui se passent sur la scène.

L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : 'Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche.' Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'année sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien ! ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène. Mais un spectateur ordinaire, dans l'instant le plus vif de son plaisir, au moment où *il applaudit* avec transport Talma-Manlius disant à son ami : 'Connais-tu cet écrit ?' par cela seul qu'il applaudit, n'a pas l'*illusion complète*, car il applaudit Talma, et non pas le Romain Manlius ; Manlius ne fait rien de digne d'être applaudi, son action est fort simple et tout à fait dans son intérêt.

L'Académicien. — Pardonnez-moi, mon ami ; mais ce que vous me dites là est un lieu commun.

Le Romantique. — Pardonnez-moi, mon ami ; mais ce que vous me dites là est la défaite d'un homme qu'une longue habitude de se payer de phrases élégantes a rendu incapable de raisonner d'une manière serrée.

Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite. L'illusion *parfaite* était celle du soldat en faction au théâtre de Baltimore. Il est impossible que vous ne conveniez pas

que les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre, et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage d'art, et non pas à un fait vrai.

L'ACADÉMICIEN. — Qui songe à nier cela ?

LE ROMANTIQUE. — Vous m'accordez donc l'*illusion imparfaite ?* Prenez garde à vous.

Croyez-vous que, de temps en temps, par exemple, deux ou trois fois dans un acte, et à chaque fois durant une seconde ou deux, l'illusion soit complète ?

10 L'ACADÉMICIEN. — Ceci n'est point clair. Pour vous répondre, j'aurais besoin de retourner plusieurs fois au théâtre, et de me voir agir.

LE ROMANTIQUE. — Ah ! voilà une réponse charmante et pleine de bonne foi. On voit bien que vous êtes de l'Académie, et que vous n'avez plus besoin des suffrages de vos collègues pour y arriver. Un homme qui aurait à faire sa réputation de littérateur instruit se donnerait bien garde d'être si clair et de raisonner d'une manière si précise. Prenez garde à vous ; si vous continuez à être de bonne foi, nous allons être

20 d'accord.

Il me semble que ces moments d'*illusion parfaite* sont plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on ne l'admet pour vrai dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu, par exemple une demi-seconde, ou un quart de seconde. On oublie bien vite Manlius pour ne voir que Talma ; ils ont plus de durée chez les jeunes femmes, et c'est pour cela qu'elles versent tant de larmes à la tragédie.

Mais recherchons dans quels moments de la tragédie le spectateur peut espérer de rencontrer ces instants délicieux d'*illu-*

30 *sion parfaite.*

Ces instants charmants ne se rencontrent ni au moment d'un changement de scène, ni au moment précis où le poète fait sauter douze ou quinze jours au spectateur, ni au moment où le poète est obligé de placer un long récit dans la bouche d'un de ses personnages, uniquement pour informer le spectateur d'un fait antérieur, et dont la connaissance lui est nécessaire, ni au moment où arrivent trois ou quatre vers admirables, et remarquables *comme vers.*

Ces instants délicieux et si rares d'*illusion parfaite* ne peuvent

40 se rencontrer que dans la chaleur d'une scène animée, lorsque

les répliques des acteurs se pressent ; par exemple, quand Hermione dit à Oreste, qui vient d'assassiner Pyrrhus par son ordre :

Qui te l'a dit ?

Jamais on ne trouvera ces moments d'*illusion parfaite*, ni à l'instant où un meurtre est commis sur la scène, ni quand des gardes viennent arrêter un personnage pour le conduire en prison. Toutes ces choses, nous ne pouvons les croire véritables, et jamais elles ne produisent d'illusion. Ces morceaux ne sont faits que pour amener les scènes durant lesquelles les spectateurs rencontrent ces demi-secondes si délicieuses ; or, je dis que ces courts moments d'*illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine.*

Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, *et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur.*

Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie.

C'est bien pis, si l'on se met à vouloir juger des *vers* d'une tragédie. Or c'est justement là la situation de l'âme du spectateur parisien, lorsqu'il va voir, pour la première fois, la tragédie si vantée du *Paria.*

Voilà la question du *romanticisme* réduite à ses derniers termes. Si vous êtes de mauvaise foi, ou si vous êtes insensible, ou si vous êtes pétrifié par Laharpe, vous me nierez mes petits moments d'illusion parfaite.

Et j'avoue que je ne puis rien vous répondre. Vos sentiments ne sont pas quelque chose de matériel que je puisse extraire de votre propre cœur, et mettre sous vos yeux pour vous confondre.

Je vous dis : Vous devez avoir tel sentiment en ce moment ; tous les hommes généralement bien organisés éprouvent tel sentiment en ce moment. Vous me répondrez : Pardonnez-moi le mot, *cela n'est pas vrai.*

Moi, je n'ai rien à ajouter. Je suis arrivé aux derniers confins de ce que la logique peut saisir dans la poésie.

L'ACADÉMICIEN. — Voilà une métaphysique abominablement obscure ; et croyez-vous, avec cela, faire siffler Racine ?

LE ROMANTIQUE. — D'ailleurs, il n'y a que des charlatans qui prétendent enseigner l'algèbre sans peine, ou arracher une dent sans douleur. La question que nous agitons est une des plus difficiles dont puisse s'occuper l'esprit humain.

Quant à Racine, je suis bien aise que vous ayez nommé ce grand homme. L'on a fait de son nom une injure pour nous ; mais sa gloire est impérissable. Ce sera toujours l'un des plus grands génies qui aient été livrés à l'étonnement et à l'admiration des hommes. César en est-il un moins grand général, parce que, depuis ses campagnes contre nos ancêtres les Gaulois, on a inventé la poudre à canon ? Tout ce que nous prétendons, c'est que si César revenait au monde, son premier soin serait d'avoir du canon dans son armée. Dira-t-on que Catinat ou Luxembourg sont de plus grands capitaines que César, parce qu'ils avaient un parc d'artillerie et prenaient en trois jours des places qui auraient arrêté les légions romaines pendant un mois ? Ç'aurait été un beau raisonnement à faire à François Ier, à Marignan, que de lui dire : Gardez-vous de vous servir de votre artillerie, César n'avait pas de canons ; est-ce que vous vous croiriez plus habile que César ?

Si des gens d'un talent incontestable, tels que MM. Chénier, Lemercier, Delavigne, eussent osé s'affranchir des règles dont on a reconnu l'absurdité depuis Racine, ils nous auraient donné mieux que *Tibère*, *Agamemnon* ou les *Vêpres siciliennes*. *Pinto* n'est-il pas cent fois supérieur à *Clovis*, *Orovèse*, *Cyrus*, ou telle autre tragédie fort régulière de M. Lemercier ?

Racine ne croyait pas que l on pût faire la tragédie autrement. S'il vivait de nos jours, et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'*Iphigénie*. Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes. Quel est l'homme un peu éclairé qui n'a pas plus de plaisir à voir aux Français la *Marie Stuart* de M. Lebrun que le *Bajazet* de Racine ? Et pourtant les vers de M. Lebrun sont bien faibles ; l'immense différence dans la quantité de plaisir vient de ce que M. Lebrun a osé être à demi romantique.

L'ACADÉMICIEN. — Vous avez parlé longtemps ; peut-être

avez-vous bien parlé, mais vous ne m'avez pas convaincu du tout.

Le Romantique. — Je m'y attendais. Mais aussi voilà un entr'acte un peu long qui va finir, la toile se relève. Je voulais chasser l'ennui en vous mettant un peu en colère. Convenez que j'ai réussi.

Ici finit le dialogue des deux adversaires, dialogue dont j'ai été réellement témoin au parterre de la rue Chantereine, et dont il ne tiendrait qu'à moi de nommer les interlocuteurs. Le romantique était poli ; il ne voulait pas pousser l'aimable académicien, beaucoup plus âgé que lui ; autrement il aurait ajouté : Pour pouvoir encore lire dans son propre cœur ; pour que le voile de l'habitude puisse se déchirer ; pour pouvoir se mettre en expérience pour les moments d'*illusion parfaite* dont nous parlons, il faut encore avoir l'âme susceptible d'impressions vives, il faut n'avoir pas quarante ans.

Nous avons des habitudes ; choquez ces habitudes, et nous ne serons sensibles pendant longtemps qu'à la contrariété qu'on nous donne. Supposons que Talma se présente sur la scène, et joue Manlius avec les cheveux poudrés à blanc et arrangés en ailes de pigeon, nous ne ferons que rire tout le temps du spectacle. En sera-t-il moins sublime au fond ? Non ; mais nous ne verrons pas ce sublime. Or Lekain eût produit *exactement le même effet en* 1760, s'il se fût présenté sans poudre pour jouer ce même rôle de Manlius. Les spectateurs n'auraient été sensibles pendant toute la durée du spectacle qu'à *leur habitude choquée*. Voilà précisément où nous en sommes en France pour Shakespeare. Il contrarie un grand nombre de ces habitudes ridicules que la lecture assidue de Laharpe et des autres petits rhéteurs musqués du dix-huitième siècle nous a fait contracter. Ce qu'il y a de pis, c'est que nous mettons de la *vanité* à soutenir que ces mauvaises habitudes sont fondées sur la nature.

Les jeunes gens peuvent revenir encore de cette erreur d'amour-propre. Leur âme étant susceptible d'impressions vives, le plaisir peut leur faire oublier la vanité ; or, c'est ce qu'il est impossible de demander à un homme de plus de quarante ans. Les gens de cet âge à Paris ont pris leur parti sur toutes choses, et même sur des choses d'une bien autre

importance que celle de savoir si, pour faire des tragédies intéressantes en 1823, il faut suivre le système de Racine ou celui de Shakespeare.

CHAPITRE II

Le Rire.

'Que ferez-vous, monsieur, du nez d'un marguillier?'
REGNARD.

UN prince d'Allemagne, connu par son amour pour les lettres, vient de proposer un prix pour la meilleure dissertation philosophique sur le *rire*. J'espère que le prix sera remporté par un Français. Ne serait-il pas ridicule que nous fussions vaincus dans cette carrière? Il me semble que l'on fait plus de plaisanteries à Paris pendant une seule soirée que dans toute l'Allemagne en un mois.

C'est cependant en allemand qu'est écrit le programme concernant le *rire*. Il s'agit d'en faire connaître la nature et les nuances; il faut répondre clairement et nettement à cette question ardue: *Qu'est-ce que le rire?*

Le grand malheur, c'est que les juges sont des Allemands; il est à craindre que quelques demi-pensées disséminées élégamment en vingt pages de phrases académiques et de périodes savamment cadencées ne paraissent que du vide à ces juges grossiers. C'est un avertissement que je crois devoir à ces jeunes écrivains simples avec tant de recherche, naturels avec tant de manière, éloquents avec si peu d'idées,

'La gloire du distique et l'espoir du quatrain.'

Ici il faut trouver des idées, ce qui est assurément fort impertinent. Ces Allemands sont si barbares!

Qu'est-ce que le *rire?* Hobbes répond: *Cette convulsion physique, que tout le monde connaît, est produite par la vue imprévue de notre supériorité sur autrui.*

Voyez passer ce jeune homme paré avec tant de recherche: il marche sur la pointe du pied; sur sa figure épanouie se lisent également, et la certitude des succès, et le contentement de soi-même; il va au bal; le voilà déjà sous la porte cochère,

encombrée de lampions et de laquais ; il volait au plaisir, il tombe et se relève couvert de boue de la tête aux pieds ; ses gilets, jadis blancs et d'une coupe si savante, sa cravate nouée si élégamment, tout cela est rempli d'une boue noire et fétide. Un éclat de *rire* universel sort des voitures qui suivaient la sienne ; le *suisse* sur sa porte se tient les côtes, la foule des laquais rit aux larmes et fait cercle autour du malheureux.

Il faut que le comique soit exposé avec clarté ; il est nécessaire qu'il y ait une vue nette de notre supériorité sur autrui.

Mais cette supériorité est une chose si futile et si facilement anéantie par la moindre réflexion, qu'il faut que la vue nous en soit présentée d'une manière imprévue.

Voici donc deux conditions du comique : la *clarté* et l'*imprévu*.

Il n'y a plus de *rire* si le désavantage de l'homme aux dépens duquel on prétendait nous égayer nous fait songer, dès le premier moment, que nous aussi nous pouvons rencontrer le malheur.

Que le beau jeune homme qui allait au bal, et qui est tombé dans un tas de boue, ait la malice, en se relevant, de traîner la jambe, et de faire soupçonner qu'il s'est blessé dangereusement, en un clin d'œil le rire cesse, et fait place à la terreur.

C'est tout simple, il n'y a plus jouissance de notre supériorité, il y a au contraire vue du malheur pour nous : en descendant de voiture, je puis aussi me casser la jambe.

Une plaisanterie douce fait rire aux dépens du plaisanté ; une plaisanterie *trop bonne* ne fait plus rire : on frémit en songeant à l'affreux malheur du plaisanté.

Voilà deux cents ans que l'on fait des plaisanteries en France ; il faut donc que la plaisanterie soit très fine, autrement on l'entend dès le premier mot, partant plus d'imprévu.

Autre chose : il faut que j'accorde un certain degré d'estime à la personne aux dépens de laquelle on prétend me faire rire. Je prise beaucoup le talent de M. Picard ; cependant, dans plusieurs de ses comédies, les personnages destinés à nous égayer ont des mœurs si basses, que je n'admets aucune comparaison d'eux à moi ; je les méprise parfaitement aussitôt qu'ils ont dit quatre phrases. On ne peut plus rien m'apprendre de ridicule sur leur compte.

Un imprimeur de Paris avait fait une tragédie sainte, inti-

tulée *Josué*. Il l'imprima avec tout le luxe possible, et l'envoya au célèbre Bodoni, son confrère, à Parme. Quelque temps après, l'imprimeur-auteur fit un voyage en Italie ; il alla voir son ami Bodoni ; 'Que pensez-vous de ma tragédie de *Josué ?* — Ah ! que de beautés ! — Il vous semble donc que cet ouvrage me vaudra quelque gloire ? — Ah ! cher ami, il vous immortalise. — Et les caractères, qu'en dites-vous ? — Sublimes et parfaitement soutenus, surtout les majuscules.'

Bodoni, enthousiaste de son art, ne voyait, dans la tragédie de son ami, que la beauté des *caractères d'imprimerie*. Ce conte me fit rire beaucoup plus qu'il ne le mérite. C'est que je connais l'auteur de *Josué* et l'*estime infiniment ;* c'est un homme sage, de bonnes manières et même d'esprit, rempli de talents pour le commerce de la librairie. Enfin je ne lui vois d'autres défauts qu'un peu de vanité, justement la passion aux dépens de laquelle la naïve réponse de Bodoni me fait rire.

Le *rire fou* que nous *cueillons* sur le *Falstaff* de Shakespeare lorsque, dans son récit au prince Henri (qui fut depuis le fameux roi Henri V), il s'enfile dans le conte des vingt coquins sortis des quatre coquins en habits de *bougran*, ce rire n'est délicieux que parce que *Falstaff* est un homme d'infiniment d'esprit et fort gai. Nous ne rions guère, au contraire, des sottises du père Cassandre ; notre supériorité sur lui est une chose trop reconnue d'avance.

Il entre de la vengeance d'ennui dans le *rire* qui nous est inspiré par un fat comme *M. Maclou de Beaubuisson* (du *Comédien d'Étampes*).

J'ai remarqué que, dans la société, c'est presque toujours d'un air méchant, *et non pas d'un air gai*, qu'une jolie femme dit d'une autre femme qui danse : *Mon Dieu, qu'elle est ridicule !* Traduisez *ridicule* par *odieuse*.

Après avoir ri comme un fou ce soir de *M. Maclou de Beaubuisson*, fort bien joué par *Bernard-Léon*, je pensais que j'avais senti, confusément peut-être, que cet être ridicule avait pu inspirer de l'amour à de jolies femmes de province, qui, à leur peu de goût près, auraient pu faire mon bonheur. Le rire d'un très joli garçon, qui aurait des succès à foison, n'aurait pas eu peut-être la nuance de vengeance que je croyais remarquer dans le mien.

Comme le ridicule est une grande punition parmi les Français, ils rient souvent par vengeance. Ce *rire-là* ne fait rien à l'affaire, ne doit pas entrer dans notre analyse ; il fallait seulement le signaler en passant. Tout *rire affecté*, par cela seul ne signifie rien ; c'est comme l'*opinion* de l'abbé Morellet en faveur des dîmes et du prieuré de *Thimer*.

Il n'est personne qui ne connaisse cinq ou six cents excellents contes qui circulent dans la société : l'on rit toujours à cause de la *vanité désappointée*. Si le conte est fait d'une manière trop prolixe, si le conteur emploie trop de paroles et 10 s'arrête à peindre trop de détails, l'esprit de l'auditeur devine la chute vers laquelle on le conduit trop lentement ; il n'y a plus de *rire*, parce qu'il n'y a plus d'imprévu.

Si, au contraire, le conteur sabre son histoire et se précipite vers le dénoûment, il n'y a pas *rire*, parce qu'il n'y a pas l'extrême clarté qu'il faut. Remarquez que très souvent le narrateur répète deux fois les cinq ou six mots qui font le dénoûment de son histoire ; et, s'il sait son métier, s'il a l'art charmant de n'être ni obscur ni trop clair, la moisson de *rire* est beaucoup plus considérable à la seconde répétition qu'à la 20 première.

L'*absurde*, poussé à l'extrême, fait souvent *rire* et donne une gaieté vive et délicieuse. Tel est le secret de Voltaire dans sa diatribe du docteur *Akakia* et dans ses autres pamphlets. Le docteur Akakia, c'est-à-dire Maupertius, dit lui-même les absurdités qu'un malin pourrait se permettre pour se moquer de ses systèmes. Ici, je sens bien qu'il faudrait des citations ; mais je n'ai pas un seul livre français dans ma retraite de Montmorency. J'espère que la mémoire de mes lecteurs, si j'en ai, voudra bien se rappeler ce volume 30 charmant de leur édition de Voltaire, intitulé *Facéties*, et dont je rencontre souvent dans le *Miroir* des imitations fort agréables.

Voltaire porta au théâtre cette habitude de mettre dans la bouche même des personnages comiques la description vive et brillante du ridicule qui les travaille, et ce grand homme dut être bien surpris de voir que personne ne riait. C'est qu'il est par trop contre nature qu'un homme se moque si clairement de soi-même. Quand, dans la société, nous nous donnons des ridicules exprès, c'est encore par excès de vanité ; nous volons 40

ce plaisir à la malignité des gens dont nous avons excité l'envie.

Mais fabriquer un personnage comme *Fier-en-Fat*, ce n'est pas peindre les faiblesses du cœur humain, c'est tout simplement faire réciter, *à la première personne*, les phrases burlesques d'un pamphlet, et leur donner la vie.

N'est-il pas singulier que Voltaire, si plaisant dans la satire et dans le roman philosophique, n'ait jamais pu faire une scène de comédie qui fît *rire ?* Carmontelle, au contraire, n'a pas un proverbe où l'on ne trouve ce talent. Il avait trop de naturel, ainsi que Sédaine ; il leur manquait l'esprit de Voltaire, qui, en ce genre, n'avait que de l'esprit.

Les critiques étrangers ont remarqué qu'il y a toujours un fond de *méchanceté* dans les plaisanteries les plus gaies de *Candide* et de *Zadig*. Le riche Voltaire se plaît à clouer nos regards sur la vue des malheurs inévitables de la pauvre nature humaine.

La lecture de Schlegel et de Dennis m'a porté au mépris des critiques français, Laharpe, Geoffroy, Marmontel, et au mépris de tous les critiques. Ces pauvres gens, impuissants à créer, prétendent à l'esprit, et ils n'ont point d'esprit. Par exemple, les critiques français proclament Molière le premier des comiques présents, passés et futurs. Il n'y a là dedans de vrai que la première assertion. Assurément Molière, homme de génie, est supérieur à ce benêt qu'on admire dans les *Cours de littérature*, et qui s'appelle Destouches.

Mais Molière est inférieur à Aristophane.

Seulement, le *comique* est comme la musique : c'est une chose dont *la beauté ne dure pas*. La comédie de *Molière* est trop imbibée de *satire* pour me donner souvent la sensation du *rire gai*, si je puis parler ainsi. J'aime à trouver, quand je vais me délasser au théâtre, une imagination folle qui me fasse rire comme un enfant.

Tous les sujets de Louis XIV se piquaient d'imiter un certain modèle, pour être élégants et de bon ton, et Louis XIV lui-même fut le dieu de cette religion. Il y avait un *rire amer* quand on voyait son voisin se tromper dans l'imitation du modèle. C'est là toute la gaieté des *Lettres de madame de Sévigné*. Un homme, dans la comédie ou dans la vie réelle, qui se fût avisé de suivre librement, et sans songer à rien, les

élans d'une imagination folle, au lieu de faire rire la société de 1670, eût passé pour fou [1].

Molière, homme de génie s'il en fut, a eu le malheur de travailler pour cette société-là

Aristophane, au contraire, entreprit de faire rire une société de gens aimables et légers qui cherchaient le bonheur *par tous les chemins*. Alcibiade songeait fort peu, je crois, à imiter qui que ce fût au monde ; il s'estimait heureux quand il riait, et non pas quand il avait la jouissance d'orgueil de se sentir bien semblable à Lauzun, à d'Antin, à Villeroy, ou à tel autre courtisan célèbre de Louis XIV. 10

Nos cours de littérature nous ont dit au collège que l'on rit à Molière, et nous le croyons, parce que nous restons toute notre vie, en France, des hommes de collège pour la littérature. J'ai entrepris d'aller à Paris toutes les fois que l'on donne aux Français des comédies de Molière ou d'un auteur estimé. Je marque avec un crayon, sur l'exemplaire que je tiens à la main, les endroits précis où l'on rit, et de quel genre est ce *rire*. L'on rit, par exemple, quand un acteur prononce le mot de *lavement* ou de *mari trompé ;* mais c'est le rire par scandale ; 20 ce n'est pas celui que Laharpe nous annonce.

Le 4 décembre 1822, l'on donnait *Tartufe ;* mademoiselle Mars jouait ; rien ne manquait à la fête. Eh bien ! dans tout *Tartufe*, on n'a ri que deux fois, sans plus, et encore fort légèrement. L'on a plusieurs fois applaudi à la vigueur de la satire ou à cause des allusions ; mais on n'a ri, le 4 décembre,

1° Que quand Orgon, parlant à sa fille Marianne de son mariage avec Tartufe (IIe acte), découvre Dorine près de lui, qui l'écoute ;

2° L'on a ri, dans la scène de brouille et de raccommodement entre Valère et Marianne, à une réflexion maligne que Dorine fait sur l'amour. 30

Étonné qu'on eût si peu ri à ce chef-d'œuvre de Molière, j'ai fait part de mon observation à une société de gens d'esprit : ils m'ont dit que je me trompais.

Quinze jours après, je retourne à Paris pour voir *Valérie ;* l'on donnait aussi les *Deux Gendres*, comédie célèbre de

[1] Le théâtre de la foire de Regnard, Lesage et Dufresny, n'a aucun rang en littérature ; peu de gens l'ont lu. Il en est de même de Scarron et Hauteroche.

M. Étienne. Je tenais mon exemplaire et mon crayon à la main : l'on n'a ri exactement *qu'une seule fois ;* c'est quand le gendre, conseiller d'État et qui va être ministre, dit au petit cousin qu'il a lu son placet. Le spectateur rit, parce qu'il a fort bien vu le petit cousin déchirer ce placet, qu'il arrache des mains d'un laquais auquel le conseiller d'État l'a remis sans le lire.

Si je ne me trompe, le spectateur sympathise avec la tentation de *rire fou* que le petit cousin dissimule, par honnêteté, en s'entendant faire des compliments sur le contenu d'un
10 placet qu'il sait bien avoir déchiré sans qu'on l'ait lu. J'ai dit à mes gens d'esprit qu'on n'avait ri que cette seule fois aux *Deux Gendres ;* ils m'ont répondu que c'était une fort bonne comédie, et qui avait un grand mérite de composition. Ainsi soit-il ! mais le rire n'est donc pas nécessaire pour faire une fort bonne comédie française.

Serait-ce, par hasard, qu'il faut simplement un peu d'action fort raisonnable, mêlée à une assez forte dose de satire, le tout coupé en dialogue, et traduit en vers alexandrins spirituels, faciles et élégants ? Les *Deux Gendres*, écrits en vile prose,
20 auraient-ils pu réussir ?

Serait-ce que, comme notre tragédie n'est qu'une suite d'*odes*[1] entremêlées de narrations *épiques*[2], que nous aimons à voir déclamer à la scène par Talma, de même, notre comédie ne serait, depuis Destouches et Collin d'Harleville, qu'une *épître* badine, fine, spirituelle, que nous aimons à entendre lire sous forme de dialogue, par mademoiselle Mars et Damas[3] ?

Nous voici bien loin du *rire*, me dira-t-on ; vous faites un article de littérature *ordinaire*, comme M. C. dans le feuilleton des *Débats*.

30 Que voulez-vous ? c'est que, bien que je ne sois pas encore de la société des *Bonnes-Lettres*, je suis un ignorant, et de plus

[1] Monologue du *Paria*, de *Régulus*, des *Machabées*.

[2] Récits d'Oreste dans *Andromaque*. Quel peuple n'a pas ses préjugés littéraires ? Voyez les Anglais ne proscrire que comme anti-aristocratique cette plate amplification de collège intitulée *Caïn Mystère*, par lord Byron.

[3] Il dépend de la police de Paris d'arrêter la décadence de l'art dramatique. Elle doit employer sa toute-puissance à faire qu'aux deux premières représentations des ouvrages nouveaux joués aux grands théâtres il n'y ait absolument aucun billet donné.

j'ai entrepris de parler sans avoir une idée ; j'espère que cette noble audace me fera recevoir aux *Bonnes-Lettres*.

Ainsi que le dit fort bien le programme allemand, le *rire* exige réellement, pour être connu, une dissertation de cent cinquante pages, et encore faut-il que cette dissertation soit plutôt écrite en style de chimie qu'en style d'académie.

Voyez ces jeunes filles dans cette maison d'éducation, dont le jardin est sous vos fenêtres ; elles rient de tout. Ne serait-ce point qu'elles voient le bonheur partout ?

Voyez cet Anglais morose qui vient déjeuner chez Tortoni, et y lit d'un air ennuyé, et à l'aide d'un lorgnon, de grosses lettres qu'il reçoit de Liverpool, et qui lui apportent des remises pour cent vingt mille francs ; ce n'est que la moitié de son revenu annuel ; mais il ne rit de rien ; c'est que rien au monde n'est capable de lui procurer la *vue du bonheur*, pas même sa place de *vice-président* d'une société biblique.

Regnard est d'un génie bien inférieur à Molière ; mais j'oserai dire qu'il a marché dans le sentier de la véritable comédie.

Notre qualité d'*hommes de collège* en littérature fait qu'en voyant ses comédies, au lieu de nous livrer à sa gaieté *vraiment folle*, nous pensons uniquement aux arrêts terribles qui le jettent au second rang. Si nous ne savions pas *par cœur* les *textes mêmes* de ces arrêts sévères, nous tremblerions pour notre réputation d'hommes d'esprit.

Est-ce là, de bonne foi, la disposition où il faut être pour rire ?

Quant à Molière et à ses pièces, que me fait à moi l'imitation plus ou moins heureuse du bon ton de la cour et de l'impertinence des marquis ?

Aujourd'hui il n'y a plus de cour, ou je m'estime autant, pour le moins, que les gens qui y vont ; et en sortant de dîner, après la bourse, si j'entre au théâtre, je veux qu'on me fasse rire, et je ne songe à imiter personne.

Il faut qu'on me présente des images naïves et brillantes de toutes les passions du cœur humain, et non pas seulement et toujours les grâces du marquis de Moncade[1]. Aujourd'hui, c'est ma fille qui est *Mademoiselle Benjamine*, et je sais fort bien la refuser à un marquis s'il n'a pas quinze mille livres de

[1] De l'*École des Bourgeois*.

rente en biens-fonds. Quant à ses lettres de change, s'il en fait et qu'il ne les paye pas, *M. Mathieu*, mon beau-frère, l'envoie à Sainte-Pélagie. Ce seul mot de Sainte-Pélagie, pour un homme titré, vieillit Molière.

Enfin, si l'on veut me faire rire malgré le sérieux profond que me donnent la bourse et la politique, et les haines des partis, il faut que des gens passionnés se trompent, sous mes yeux, d'une manière plaisante, sur le chemin qui les mène au bonheur.

CHAPITRE III

Ce que c'est que le romanticisme.

10 Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.

Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques; ils donnèrent aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes, les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa 20 religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible.

Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du dix-neuvième siècle, c'est du classicisme.

Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique ; il a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'*extrême dignité* qui alors était de mode, et qui faisait qu'un duc de 1670, même dans les épanchements les plus tendres de l'amour paternel, ne manquait jamais 30 d'appeler son fils *Monsieur*.

C'est pour cela que le Pylade d'*Andromaque* dit toujours à Oreste : *Seigneur ;* et cependant quelle amitié que celle d'Oreste et de Pylade[1] !

[1] Voir l'analyse du théâtre grec, par Métastase.

Cette dignité-là n'est nullement dans les Grecs, et c'est à cause de cette *dignité*, qui nous glace aujourd'hui, que Racine a été romantique.

Shakespeare fut romantique parce qu'il présenta aux Anglais de l'an 1590, d'abord les catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et pour reposer de ces tristes spectacles une foule de peintures fines des mouvements du cœur, et des nuances de passions les plus délicates. Cent ans de guerres civiles et de troubles presque continuels, une foule de trahisons, de supplices, de dévouements généreux, avaient préparé 10 les sujets d'Élisabeth à ce genre de tragédie, qui ne produit presque rien de tout le *factice* de la vie des cours et de la civilisation des peuples tranquilles. Les Anglais de 1590, heureusement fort ignorants, aimèrent à contempler au théâtre l'image des malheurs que le caractère ferme de leur reine venait d'éloigner de la vie réelle. Ces mêmes détails naïfs, que nos vers alexandrins repousseraient avec dédain, et que l'on prise tant aujourd'hui dans *Ivanhoe* et dans *Rob-Roy*, eussent paru manquer de dignité aux yeux des fiers marquis de Louis XIV.

Ces détails eussent mortellement effrayé les poupées senti- 20 mentales et musquées qui, sous Louis XV, ne pouvaient voir une araignée sans s'évanouir. Voilà, je le sens bien, une phrase peu digne.

Il faut du courage pour être romantique, car il faut *hasarder*.

Le *classique* prudent, au contraire, ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette, par quelque vers d'Homère, ou par une remarque philosophique de Cicéron, dans son traité *De Senectute*.

Il me semble qu'il faut du courage à l'écrivain presque autant qu'au guerrier ; l'un ne doit pas plus songer aux journa- 30 listes que l'autre à l'hôpital.

Lord Byron, auteur de quelques héroïdes sublimes, mais toujours les mêmes, et de beaucoup de tragédies mortellement ennuyeuses, n'est point du tout le chef des romantiques.

S'il se trouvait un homme que les traducteurs à la toise se disputassent également à Madrid, à Stuttgard, à Paris et à Vienne, l'on pourrait avancer que cet homme a deviné les tendances morales de son époque[1].

[1] Ce succès ne peut être une affaire de parti, ou d'enthousiasme per-

Parmi nous, le populaire Pigault-Lebrun est beaucoup plus romantique que le sensible auteur de *Trilby*.

Qui est-ce qui relit *Trilby* à Brest ou à Perpignan ?

Ce qu'il y a de romantique dans la tragédie actuelle, c'est que le poète donne toujours un beau rôle au diable. Il parle éloquemment, et il est fort goûté. On aime l'opposition.

Ce qu'il y a d'antiromantique, c'est M. Legouvé, dans sa tragédie d'*Henri IV*, ne pouvant pas reproduire le plus beau mot de ce roi patriote: 'Je voudrais que le plus pauvre paysan de mon royaume pût au moins avoir la poule au pot le dimanche.'

Ce mot vraiment français eût fourni une scène touchante au plus mince élève de Shakespeare. La tragédie *racinienne* dit bien plus noblement :

'Je veux enfin qu'au jour marqué pour le repos,
L'hôte laborieux des modestes hameaux
Sur sa table moins humble ait, par ma bienfaisance,
Quelques-uns de ces mets réservés à l'aisance.'

La Mort de Henri IV, acte IV[1].

La comédie romantique d'abord ne nous montrerait pas ses personnages en habits brodés ; il n'y aurait pas perpétuellement des amoureux et un mariage à la fin de la pièce ; les personnages ne changeraient pas de caractère tout juste au cinquième acte ; on entreverrait quelquefois un amour qui ne

sonnel. Il y a toujours de l'intérêt d'argent au fond de tous les partis. Ici, je ne puis découvrir que l'intérêt du plaisir. L'homme par lui-même est peu digne d'enthousiasme : sa coopération probable à l'infâme *Beacon*, anecdote ridicule du verre dans lequel George IV avait bu.

[1] Les vers italiens et anglais permettent de tout dire ; le vers alexandrin seul, fait pour une cour dédaigneuse, en a tous les ridicules.

Le vers, réclamant une plus grande part de l'attention du lecteur, est excellent pour la satire. D'ailleurs il faut que celui qui blâme prouve sa supériorité ; donc toute comédie *satirique* réclame les vers.

J'ajouterai, par forme de digression, que la tragédie la plus passable de notre époque est en Italie. Il y a du charme et de l'amour véritable dans la *Francesca da Rimini* du pauvre Pellico ; c'est ce que j'ai vu de plus semblable à Racine. Son *Eufemio di Messina* est fort bien. Le *Carmagnola* et l'*Adelchi* de M. Manzoni annoncent un grand poète, si ce n'est un grand tragique. Notre comédie n'a rien donné d'aussi vrai depuis trente ans que l'*Ajo nell' imbarazzo* de M. le comte Giraud, de Rome.

peut être couronné par le mariage ; le mariage, elle ne l'appellerait pas l'*hyménée* pour faire la rime. Qui ne ferait pas rire, dans la société, en parlant d'*hyménée* ?

Les *Précepteurs*, de Fabre d'Églantine, avaient ouvert la carrière que la censure a fermée. Dans son *Orange de Malte*, un E..., dit-on, préparait sa nièce à accepter la place de maîtresse du roi[1]. La seule situation énergique que nous ayons vue depuis vingt ans, la scène du *paravent*, dans le *Tartufe de mœurs*, nous la devons au théâtre anglais. Chez nous, tout ce qui est *fort* s'appelle *indécent*. On siffle l'*Avare* de Molière (7 février 1823), parce qu'un fils manque de respect à son père.

Ce que la comédie de l'époque a de plus romantique, ce ne sont pas les grandes pièces en cinq actes, comme les *Deux Gendres :* qui est-ce qui se dépouille de ses biens aujourd'hui ? c'est tout simplement le *Solliciteur*, le *Ci-devant jeune homme* (imité du *Lord Ogleby* de Garrick), *Michel et Christine*, le *Chevalier de Canole*, l'*Étude du Procureur*, les *Calicots*, les *Chansons de Béranger*, etc. Le romantique dans le bouffon, c'est l'interrogatoire de l'*Esturgeon*, du charmant vaudeville de M. Arnault ; c'est *M. Beaufils*. Voilà la manie du *raisonner*, et le *dandinisme littéraire* de l'époque.

M. l'abbé Delille fut éminemment romantique pour le siècle de Louis XV. C'était bien là la poésie faite pour le peuple qui, à Fontenoy, disait, chapeau bas, à la colonne anglaise : '*Messieurs, tirez les premiers.*' Cela est fort noble assurément ; mais comment de telles gens ont-ils l'effronterie de dire qu'ils admirent Homère ?

Les anciens auraient bien ri de notre honneur.

Et l'on veut que cette poésie plaise à un Français qui fut de la retraite de Moskou[2] !

De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans

[1] On disait à madame de Pompadour : la *place* que vous occupez. Voir les Mémoires de Bézenval, de Marmontel, de madame d'Épinay. Ces Mémoires sont remplis de situations fortes et nullement indécentes, que notre timide comédie n'ose reproduire. Voir le conte du *Spleen*, de Bézenval.

[2] Le poème de l'époque, s'il était moins mal écrit, ce serait la *Panhypocrisiade* de M. Lemercier. Figurez-vous le *Champ de Bataille* de Pavie, traduit en français par Boileau ou par l'abbé Delille. Il y a, dans ce poème de quatre cents pages, quarante vers plus frappants et plus beaux qu'aucun de ceux de Boileau.

ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature ! Que nos graves adversaires regardent autour d'eux : le sot de 1780 produisait des plaisanteries bêtes et sans sel ; il riait toujours ; le sot de 1823 produit des raisonnements philosophiques, vagues, rebattus, à dormir debout, il a toujours la figure allongée ; voilà une révolution notable. Une société dans laquelle un élément aussi essentiel et aussi répété que le *sot* est changé à ce point, ne peut plus supporter ni le même *ridicule* ni le même *pathétique*. Alors tout le monde aspirait à faire rire son voisin ; aujourd'hui tout le monde veut le tromper.

Un procureur incrédule se donne les œuvres de Bourdaloue magnifiquement reliées, et dit : Cela convient vis-à-vis des clercs.

Le poète romantique par excellence, c'est le Dante ; il adorait Virgile, et cependant il a fait la *Divine Comédie*, et l'épisode d'Ugolin, la chose au monde qui ressemble le moins à l'*Énéide ;* c'est qu'il comprit que de son temps on avait peur de l'enfer.

Les Romantiques ne conseillent à personne d'imiter directement les drames de Shakespeare.

Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine.

Par hasard, la nouvelle tragédie française ressemblerait beaucoup à celle de Shakespeare.

Mais ce serait uniquement parce que nos circonstances sont les mêmes que celles de l'Angleterre en 1590. Nous aussi nous avons des partis, des supplices, des conspirations. Tel qui rit dans un salon, en lisant cette brochure, sera en prison dans huit jours. Tel autre qui plaisante avec lui, nommera le jury qui le condamnera.

Nous aurions bientôt la *nouvelle tragédie française* que j'ai l'audace de prédire, si nous avions assez de sécurité pour nous occuper de littérature ; je dis sécurité, car le mal est surtout dans les imaginations qui sont effarouchées. Nous avons une sûreté dans nos campagnes, et sur les grandes routes, qui aurait bien étonné l'Angleterre en 1590.

Comme nous sommes infiniment supérieurs par l'esprit aux Anglais de cette époque, notre *tragédie nouvelle* aura plus de simplicité. A chaque instant Shakespeare fait de la rhétorique : c'est qu'il avait besoin de faire comprendre telle situation de son drame à un public grossier et qui avait plus de courage que de finesse.

Notre tragédie nouvelle ressemblera beaucoup à *Pinto*, le chef-d'œuvre de M. Lemercier.

L'esprit français repoussera surtout le galimatias allemand, que beaucoup de gens appellent *romantique* aujourd'hui. 10

Schiller a *copié* Shakespeare et sa rhétorique ; il n'a pas eu l'esprit de donner à ses compatriotes la tragédie réclamée par leurs mœurs.

J'oubliais l'*unité de lieu ;* elle sera emportée dans la déroute du *vers alexandrin.*

La jolie comédie du *Conteur* de M. Picard, qui n'aurait besoin que d'être écrite par Beaumarchais ou par Sheridan pour être délicieuse, a donné au public la bonne habitude de s'apercevoir qu'il est des sujets charmants pour lesquels les changements de décorations sont absolument nécessaires. 20

Nous sommes presque aussi avancés pour la tragédie : comment se fait-il qu'Émilie de *Cinna* vienne conspirer précisément dans le grand cabinet de l'Empereur ? comment se figurer *Sylla* joué sans changements de décorations ?

Si M. Chénier eût vécu, cet homme d'esprit nous eût débarrassés de l'*unité de lieu* dans la tragédie, et par conséquent des *récits ennuyeux ;* de l'unité de lieu qui rend à jamais impossibles au théâtre les grands sujets nationaux : l'*Assassinat de Montereau*, les *États de Blois*, la *Mort de Henri III.*

Pour *Henri III*, il faut absolument, d'un côté : Paris, la 30 duchesse de Montpensier, le cloître des Jacobins ; de l'autre : Saint-Cloud, l'irrésolution, la faiblesse, les voluptés, et tout à coup la mort, qui vient tout terminer.

La tragédie *racinienne* ne peut jamais prendre que les trente-six dernières heures d'une action ; donc jamais de développements de passions. Quelle conjuration a le temps de s'ourdir, quel mouvement populaire peut se développer en trente-six heures ?

Il est intéressant, il est *beau* de voir Othello, si amoureux au premier acte, tuer sa femme au cinquième. Si ce change- 40

ment a lieu en trente-six heures, il est absurde, et je méprise Othello.

Macbeth, honnête homme au premier acte, séduit par sa femme, assassine son bienfaiteur et son roi, et devient un monstre sanguinaire. Ou je me trompe fort, ou ces changements de passions dans le cœur humain sont ce que la poésie peut offrir de plus magnifique aux yeux des hommes, qu'elle touche et instruit à la fois.

CHAPITRE IV[1].

De l'état de la société par rapport à la comédie, sous le règne de Louis XIV.

Haïr n'est pas un plaisir ; je crois même que beaucoup de
10 lecteurs penseront avec moi que c'est une peine, et une peine d'autant plus vive, qu'on a plus d'imagination ou de sensibilité.

La Bruyère a dit :

' Se dérober à la cour un seul moment, c'est y renoncer. Le

[1] Quelques personnes qui ont eu la bonté de lire cette brochure * jusqu'au bout ont dit à l'auteur que ses idées leur semblaient surtout s'appliquer peu à Molière. Il se peut qu'un homme de génie, en faisant des ouvrages qui plaisent infiniment aux hommes d'une des époques de la civilisation, donne encore plus de plaisir aux hommes d'une époque absolument différente que les artistes médiocres de cette seconde époque. Ces artistes médiocres seront principalement ennuyeux parce qu'ils copient judaïquement les ouvrages du grand homme. Ils ne savent voir ni la nature telle qu'elle est sous leurs yeux, ni la nature telle qu'elle fut quand le grand homme en donna ses imitations sublimes.

On a jugé convenable de faire un nouveau chapitre sur Molière, et l'on est entré dans quelques raisonnements sérieux, au risque de paraître lourd.

Cette brochure m'a valu un honneur dont je suis fier. Quelques-uns des hommes que leurs écrits, et non pas leurs visions du soir, ont placés à la tête des lettres, quelques-uns de ces hommes dont les écrits font le charme de mes loisirs, ont daigné me faire des objections. J'ai hasardé d'y répondre par un nouveau chapitre. Si je me fusse livré à exprimer mes doutes sur moi-même aussi souvent que je sentais combien j'ai de raisons d'être modeste, ce chapitre ajouté eût été fort long. J'ai respecté à ce point mes nobles adversaires, que j'ai cru qu'ils auraient assez d'orgueil pour aimer la vérité sans formules. J'ai donc parlé simplement, comme on parle aux immortels, disant avec simplicité, non peut-être ce qui est vrai, mais ce qui me semble vrai. (*Note de l'auteur.*)

* *Racine et Shakespeare*, première partie.

courtisan qui l'a vue le matin la voit le soir, pour la reconnaître le lendemain, et afin que lui-même y soit reconnu.'

Même en 1670, dans les plus beaux temps de Louis XIV, la cour ne fut qu'un rassemblement d'ennemis et de rivaux. La haine, l'envie, y dominaient ; comment la vraie gaieté s'y serait-elle montrée ?

Ces gens qui se haïssaient si cordialement entre eux, et qui mouraient après cinquante ans de haine, demandant encore sur le lit de mort : 'Comment se porte monsieur un tel[1] ?' ces gens détestaient encore plus certains êtres qu'ils n'apercevaient jamais que pour les pressurer ou en avoir peur. Leur haine était d'autant plus forte, qu'elle était précédée par le mépris. Ce qui pouvait les choquer le plus au monde, c'était le soupçon d'avoir quelque chose de commun avec ces êtres-là. '*Ce que vous dites là, mon fils, est bien peuple*,' dit Louis XIV, un jour que ce grand roi jugea convenable de pousser la réprimande presque jusqu'à l'injure. Aux yeux de Louis XIV, d'Henri IV, de Louis XVIII, il n'y eut jamais en France que deux classes de personnes : les nobles, qu'il fallait gouverner par l'*honneur* et récompenser avec le cordon bleu ; la canaille, à laquelle on fait jeter force saucisses et jambons dans les grandes occasions, mais qu'il faut pendre et massacrer sans pitié dès qu'elle s'avise d'élever la voix[2].

Cet état de la civilisation présente deux sources de comique pour les courtisans : 1° se tromper dans l'imitation de ce qui est de bon goût à la cour ; 2° avoir dans ses manières ou dans sa conduite une ressemblance quelconque avec un bourgeois. Les lettres de madame de Sévigné prouvent toutes ces choses jusqu'à l'évidence. C'était une femme douce, aimable, légère, point méchante. Voyez sa correspondance pendant ses séjours à sa terre des *Rochers*, en Bretagne, et le ton dont elle parle des pendaisons et autres mesures acerbes employées par son bon ami M. le duc de Chaulnes.

Ces lettres charmantes montrent surtout qu'un courtisan était toujours pauvre. Il était pauvre, parce qu'il ne pouvait pas avoir le même luxe que son voisin ; et, ce qu'il y avait d'*affreux*, de poignant pour lui, c'étaient les grâces de la cour qui mettaient ce voisin à même d'étaler tout ce luxe.

[1] Historique. Voir Saint-Simon.

[2] Mémoires de Bassompierre, de Gourville, etc.

Ainsi, outre les deux sources de haine indiquées ci-dessus, un courtisan avait encore, pour contribuer à son bonheur, la pauvreté avec vanité, la plus cruelle de toutes, car elle est suivie par le mépris [1].

A la cour de Louis XIV, en 1670, au milieu de tant d'amers chagrins, d'espérances déçues, d'amitiés trahies, un seul ressort restait à ces âmes vaines et légères : l'anxiété du jeu, les transports du gain, l'horreur de la perte. Voir le profond ennui d'un Vardes ou d'un Bussy-Rabutin au fond de leur exil. N'être plus à la cour, c'était avoir tous les malheurs, tous les chagrins, sentir toutes les pointes de la civilisation d'alors, sans ce qui les faisait supporter. Il fallait, pour l'exilé, ou vivre avec des bourgeois, chose horrible, ou voir les courtisans du troisième ou quatrième ordre, qui venaient faire leur charge dans la province, et qui vous accordaient leur pitié. Le chef-d'œuvre de Louis XIV, le complément du système de Richelieu, fut de créer cet ennui de l'exil.

La cour de Louis XIV, pour qui sait la voir, ne fut jamais qu'une table de *pharaon*. Ce fut de telles gens que, dans l'intervalle de leurs parties, Molière se chargea d'amuser. Il y réussit comme un grand homme qu'il était, c'est à-dire d'une manière à peu près parfaite. Les comédies qu'il présenta aux courtisans de l'*homme-roi* furent probablement les meilleures et le plus amusantes que l'on pût faire pour ces sortes de gens. Mais, en 1825, nous ne sommes plus ces sortes de gens. L'opinion est faite par des gens habitant Paris, et ayant plus de dix mille livres de rente et moins de cent. Quelquefois la *dignité* [2] des courtisans de Louis XIV se trouva choquée même de l'imitation gaie de ce qu'il y avait de plus ridiculement odieux à leurs yeux : un marchand de Paris. Le *Bourgeois gentilhomme* leur parut *affreux*, non pas à cause du rôle de Dorante, qui aujourd'hui ferait frémir MM. Auger, Lémontey et autres censeurs, mais tout simplement parce qu'il était dégradant et dégoûtant d'avoir les yeux fixés si longuement sur un être

[1] Lettres de madame de Sévigné. — Détails sur la vie et les projets de M. le marquis de Sévigné, et de MM. de Grignan père et fils.

[2] Pour prendre une idée exacte de cette *dignité*, voir les mémoires de madame la duchesse d'Orléans, mère du régent. Cette sincère Allemande dérange un peu les mille mensonges de madame de Genlis, de M. de Lacretelle, et autres personnages du même poids.

aussi abject que M. Jourdain, sur un marchand. Toutefois Louis XIV fut de meilleur goût ; ce grand roi voulut relever ses sujets industriels, et d'un mot ils les rendit dignes qu'on se moquât d'eux. 'Molière,' dit-il à son valet de chambre-tapissier, tout triste des mépris de la cour, 'Molière, vous n'avez encore rien fait qui m'ait tant diverti, et votre pièce est excellente.'

L'avouerai-je ? je suis peu sensible à ce bienfait du grand roi.

Lorsque, vers 1720, les dissipations des grands seigneurs et le système de Law eurent enfin créé une bourgeoisie, il parut une troisième source de comique : l'imitation imparfaite et 10 gauche des aimables courtisans. Le fils de M. Turcaret[1], déguisé sous un nom de terre, et devenu fermier général, dut avoir dans le monde une existence[2] dont le modèle n'avait pas paru sous Louis XIV, dans ce siècle où les ministres eux-mêmes avaient commencé par n'être que des bourgeois. Un homme de la cour ne pouvait voir M. Colbert que pour affaires. Paris se remplit de bourgeois fort riches, dont les mémoires de Collé vous donneront la nomenclature : MM. d'Angivilliers, Turgot, Trudaine, Monticourt, Helvétius, d'Épinay, etc. Peu à peu ces hommes opulents et bien élevés, fils des grossiers Tur- 20 carets, commencèrent cette fatale opinion publique, qui a fini par tout gâter en 1789. Ces fermiers généraux recevaient les gens de lettres à leurs soupers, et ceux-ci sortirent un peu du rôle de *bouffons* qu'ils avaient rempli à la table des véritables grands seigneurs.

Les *Considérations sur les mœurs*, de Duclos, sont le *Code civil* de ce nouvel ordre de choses, dont les *Mémoires de madame d'Épinay* et de Marmontel nous ont laissé une description assez amusante. On y voit un M. de Bellegarde, qui, malgré son grand nom, n'est qu'un fermier général ; mais il mange 30 deux cent mille francs par an, et son fils, élevé dans le même luxe que M. le duc de Fronsac, se trouve son égal, pour les manières[3].

[1] Ce soir, mon fiacre a été arrêté un quart d'heure sur le boulevard des Italiens par les descendants des croisés, qui faisaient queue pour tâcher d'être admis au bal d'un banquier juif (M. de Rothschild). La matinée des nobles dames du faubourg Saint-Germain avait été employée à faire toute sorte de bassesses pour s'y faire prier.

[2] Mémoires de Collé.

[3] Lever de madame d'Épinay :

'Les deux laquais ouvrent les deux battants pour me laisser sortir et

De ce moment, Turcaret fut sans modèles ; mais cette nouvelle société de 1720 à 1790, ce changement total si important pour l'histoire et la politique, l'est fort peu pour la comédie ; pendant tout ce temps, elle n'eut point d'homme de génie. Les esprits, étonnés de pouvoir raisonner, se jetaient avec fureur dans ce plaisir tout nouveau. Raisonner sur l'existence de Dieu parut charmant, même aux dames. Les parlements et les archevêques, par leurs condamnations, vinrent jeter quelque piquant sur cette manière aride d'employer son esprit; tout le monde lut avec fureur *Émile*, l'*Encyclopédie*, le *Contrat social*.

Un homme de génie parut tout à fait à la fin de cette époque. L'Académie, par l'organe de M. Suard, maudit Beaumarchais. Mais déjà il ne s'agissait plus de s'amuser dans le salon ; on songeait à reconstruire la maison, et l'architecte Mirabeau l'emporta sur le décorateur Beaumarchais. Quand un peu de bonne foi dans le pouvoir aura terminé la Révolution, peu à peu tout se classera ; le raisonnement lourd, philosophique, inattaquable, sera laissé à la Chambre des députés. Alors la comédie renaîtra, car on aura un besoin effréné de rire. L'hypocrisie de la vieille madame de Maintenon et de la vieillesse de Louis XIV fut remplacée par les orgies du régent ; de même, quand nous sortirons, enfin, de cette farce lugubre, et qu'il nous sera permis de déposer le passe-port, le fusil, les épaulettes, la robe de jésuite et tout l'attirail révolutionnaire, nous aurons une époque de gaieté charmante. Mais abandonnons les conjectures politiques, et revenons à la comédie. On fut ridicule dans les comédies telles quelles, de 1720 à 1790, quand on n'imita pas, comme il faut, la partie des mœurs de la cour que M. de Monticourt ou M. de Trudaine, gens riches de Paris, pouvaient permettre à leur vanité [1].

crient dans l'antichambre : Voilà madame, messieurs, voilà madame. Tout le monde se range en haie. D'abord, c'est un polisson qui vient brailler un air, et à qui on accorde sa protection pour le faire entrer à l'Opéra, après lui avoir donné quelques leçons de bon goût, et lui avoir appris ce que c'est que la *propreté du chant français*. Puis, ce sont des marchands d'étoffes, des marchands d'instruments, des bijoutiers, des colporteurs, des laquais, des décrotteurs, des créanciers, etc.'

(*Mémoires et correspondance* de madame d'Épinay, t. I, pp. 356–7.)

[1] Le rôle de Béclard, dans une comédie en prose et en cinq actes de Collé, à la suite de ses *Mémoires* ; le *Mondor* des *Fausses infidélités*, etc.

Que me fait à moi, Français de 1825, qui ai de la considération au prorata de mes écus, et des plaisirs en raison de mon esprit, que me fait l'imitation plus ou moins heureuse du bon ton de la cour ? Il faut bien toujours, pour être ridicule, que l'on se trompe sur le chemin du bonheur. Mais le bonheur ne consiste plus uniquement pour les Français, à imiter, chacun selon les convenances de son état, les manières de la cour.

Remarquez toutefois que l'habitude de conformer nos actions à un *patron convenu* nous reste. Aucun peuple ne tient plus à ses habitudes que le Français. L'excessive vanité donne le mot de cette énigme : nous abhorrons les périls obscurs.

Mais, enfin, aujourd'hui ce n'est plus Louis XIV et les impertinents de sa cour, si bien peints par le courtisan Dangeau, qui sont chargés de confectionner le *patron*, auquel chacun, suivant les convenances de notre fortune, nous brûlons de nous conformer.

C'est l'*opinion de la majorité* qui élève sur la place publique le modèle auquel tous sont tenus de se conformer. Il ne suffit plus de se tromper sur le chemin qui mène à la cour. Le comte Alfieri raconte, dans sa *Vie*, que, le premier jour de l'an 1768, les échevins de Paris s'étant égarés, et n'étant pas arrivés dans la galerie de Versailles assez à temps pour recueillir un regard que Louis XV daignait laisser tomber sur eux, ce premier jour de l'an, en allant à la messe, ce roi demanda ce qu'étaient devenus les échevins ; une voix répondit : 'Ils sont restés embourbés,' et le roi lui-même daigna sourire [1].

L'on raconte encore ces sortes d'anecdotes, on en rit comme d'un conte de fées au faubourg Saint-Germain. L'on regrette un peu le temps des fées ; mais il y a deux siècles entre ces pauvres échevins de Paris, se perdant dans la boue sur le chemin de Versailles, et de grands seigneurs venant briguer une bourgeoise réputation de bien dire à la Chambre des députés, pour de là passer au ministère.

[1] Vita di Alfieri, tom. I, p. 130.

CHAPITRE V

De la conversation.

Les courtisans de tous les temps ont un besoin d'état ; c'est celui de parler sans rien dire. Ce fut un avantage immense pour Molière ; ses comédies vinrent former un supplément agréable aux évènements de la chasse du jour, aux exclamations élégantes sur les ruses du cerf, et aux transports d'admiration sur l'adresse du roi à monter à cheval.

Notre conversation est dans une situation bien différente ; nous n'avons que trop de choses intéressantes. L'art ne consiste plus à économiser une petite source d'intérêt sans cesse
10 sur le point de tarir, et à la faire suffire à tout, et porter la vie jusque dans les dissertations les plus arides ; il faut retenir, au contraire, le torrent des passions qui, prêtes à s'élancer à chaque mot, menacent de renverser toutes les convenances et de disperser au loin les habitants du salon. Il faut écarter des sujets si intéressants qu'ils en sont irritants, et le grand art de la conversation d'aujourd'hui, c'est de ne pas se noyer dans l'*odieux*.

Accoutumés que nous sommes à raisonner souvent dans la conversation, nous trouverions pédantesque et singulière, si
20 nous osions raisonner par nous-mêmes comme de grands garçons, la conversation des marquis au deuxième acte du *Misanthrope*. Cette scène offrait sans doute, il y a un siècle, un tableau fidèle, et idéalisé par le génie, des salons de l'an 1670. On voit qu'il y avait une assez belle place pour la satire et que la cour de Louis XIV était tout à fait *petite ville*. C'est que par tous pays le *commérage* vient du manque d'idées.

Dix portraits piquants, mais qui pourraient se trouver aussi bien dans une satire de Boileau [1], passent successivement sous nos yeux.

[1] Le bavard qui prétend occuper à lui seul toute l'attention d'un salon ; le raisonneur qui n'y apporte que de l'ennui ; le mystérieux, l'homme familier qui trouve de la grâce à tutoyer tout le monde ; le mécontent qui pense que le roi lui fait une injustice toutes les fois qu'il accorde une grâce ; l'homme qui, semblable à un ministre, ne fonde ses succès que sur son cuisinier ; le bavard tranchant qui veut tout juger et qui croirait s'abaisser s'il motivait le moins du monde les arrêts qu'il dicte du haut de son orgueil.

Nous avons fait un pas depuis 1670, quoique nous nous gardions d'en convenir. Nous avouerions presque, si l'on nous en pressait avec grâce, que tous ces gens-là font bien d'avoir des manies, si ces manies les amusent. La philosophie du dix-huitième siècle nous a appris que l'oiseau aurait tort de se moquer de la *taupe*, à raison de la galerie obscure où elle choisit de vivre. Elle s'y amuse probablement : elle y fait l'amour, elle y vit.

Quant à Alceste, le misanthrope, sa position est différente. Il est amoureux de Célimène, et il prétend lui plaire. La *taupe* aurait tort de se tenir dans son trou si elle avait entrepris de faire sa cour au rossignol.

La brillante Célimène, jeune veuve de vingt ans, s'amuse aux dépens des ridicules de ses amis ; mais on n'a garde de toucher dans son salon à ce qui est *odieux*. Alceste n'a point cette prudence, et voilà justement ce qui fait le ridicule particulier du pauvre Alceste. Sa manie de se jeter sur ce qui paraît odieux, son talent pour le raisonnement juste et serré, sa probité sévère, tout le mènerait bien vite à la politique, ou, ce qui est bien pis, à une philosophie séditieuse et malsonnante. Dès lors, le salon de Célimène deviendrait compromettant ; bientôt ce serait un désert ; et que faire, pour une coquette, au milieu d'un salon désert ?

C'est par là que le genre d'esprit d'Alceste est de mauvais goût dans ce salon. C'est là ce que Philinte aurait dû lui dire. Le devoir de cet ami sage était d'opposer la passion de son ami à sa manie raisonnante. Molière le voyait mieux que nous ; mais l'évidence et l'à-propos du raisonnement de Philinte eût pu coûter au poète la faveur du grand roi.

Le grand roi dut trouver de fort bon goût, au contraire, le ridicule donné à la manie du raisonnement sérieux[1].

L'*odieux* que nous fuyons aujourd'hui est d'un autre caractère ; il n'est de mauvais goût que lorsqu'il conduit au sentiment de la colère impuissante, et il passe pour fort agréable dès qu'il peut se produire sous la forme d'un ridicule amusant, donné aux gens du pouvoir. Même, plus le rang des per-

[1] S'il fut jamais un homme créé, par sa douceur, pour faire aimer la sagesse, ce fut sans doute Franklin ; voyez pourtant dans quel lieu singulier le roi Louis XVI fait placer son portrait, pour l'envoyer à madame la duchesse de Polignac. (*Mémoires* de madame Campan.)

sonnes immolées au ridicule est auguste, plus le mot fait de plaisir, loin d'inspirer aucune crainte :

'Le conseil des ministres vient de finir, il a duré trois heures. — Que s'est-il passé ? — Il s'est passé trois heures. Ce vieux ministre imbécile ne veut pas ouvrir les yeux. — Eh bien ! qu'il les ferme[1].'

Une conversation vive, plaisante, étincelante d'esprit, jouant toujours la gaieté et fuyant le *sérieux* comme le dernier des ridicules, après un règne d'un siècle, fut tout à coup détrônée vers 1786, par une discussion lourde, interminable, à laquelle tous les sots prennent part. Ils ont tous aujourd'hui leur jugement sur Napoléon, qu'il nous faut essuyer. Les courses à cheval, les visites *en chenille* et les occupations du matin cédèrent la place aux journaux. Il fallut, en 1786, donner deux heures de sa vie, chaque jour, à une lecture passionnée, coupée à chaque instant par les exclamations de la haine ou par des rires amers sur les déconvenues du parti contraire. La légèreté française périt, le sérieux prit sa place, et tellement sa place, que les gens aimables d'un autre siècle font tache dans les salons de 1825.

Comme nous n'avons pas d'universités à l'allemande, la conversation faisait autrefois toute l'éducation d'un Français ; aujourd'hui, c'est la conversation et le journal.

CHAPITRE VI

Des habitudes de la vie, par rapport à la littérature.

Je vois les gens de ma connaissance passer six mois dans l'oisiveté de la campagne. La tranquillité des champs a succédé à l'anxiété des cours et à l'agitation de la vie de Paris[2]. Le mari fait cultiver ses terres, la femme dit qu'elle s'amuse, les enfants sont heureux ; sans besoin d'idées nouvelles, arrivant de Paris, ils courent et gambadent dans les bois, ils mènent la vie de la nature.

De telles gens, à la vérité, ont appris de leurs pères à dire

[1] *Miroir* (petit journal fort libéral et très spirituel), mars 1823.

[2] *Mémoires* de madame d'Épinay, genre de vie de M. de Francueil, son amant.

que le moindre manque de dignité les choque dans les ouvrages de l'esprit ; que la moindre convenance blessée les dégoûte. Le fait est que, s'ennuyant beaucoup, que, manquant absolument d'idées nouvelles et amusantes, ils dévorent les plus mauvais romans. Les libraires le savent bien, et tout ce qu'il y a de trop plat, pendant le reste de l'année, est par eux réservé pour le mois d'avril, le grand moment des départs et des pacotilles de campagne.

Ainsi l'*ennui* a déjà brisé toutes les règles pour le roman ; l'*ennui !* ce dieu que j'implore, le dieu puissant qui règne dans la salle des *Français*, le seul pouvoir au monde qui puisse faire jeter les Laharpe au feu. Du reste, la révolution dans le roman a été facile. Nos pédants, trouvant que les Grecs et les Romains n'avaient pas fait de romans, ont déclaré ce genre au-dessous de leur colère ; c'est pour cela qu'il a été sublime. Quels tragiques, suivants d'Aristote, ont produit, depuis un siècle, quelque œuvre à comparer à *Tom Jones*, à *Werther*, aux *Tableaux de famille*, à la *Nouvelle Héloïse* ou aux *Puritains* ? Comparez cela aux tragédies françaises contemporaines : vous en trouverez la triste liste dans Grimm.

De retour à la ville à la fin de novembre, nos gens riches, assommés de six mois de bonheur domestique, ne demanderaient pas mieux que d'avoir du plaisir au théâtre. La seule vue du portique des *Français* les réjouit, car ils ont oublié l'ennui de l'année précédente ; mais ils trouvent à la porte un monstre terrible : le *bégueulisme*, puisqu'il faut l'appeler par son nom.

Dans la vie commune, le *bégueulisme* est l'art de s'offenser pour le compte des vertus qu'on n'a pas ; en littérature, c'est l'art de jouir avec des goûts qu'on ne sent point. Cette existence factice nous fait porter aux nues les *Femmes savantes* et mépriser le charmant *Retour imprévu*.

A ces mots malsonnants, je vois la colère dans les yeux des classiques. Eh ! messieurs, ne soyez en colère que pour ce qui vous y met réellement. La colère est-elle donc un sentiment si agréable ? — Non, certes ; mais, en fronçant le sourcil aux farces de Regnard, nous avancerons notre réputation de bons littérateurs.

Le bon ton court donc les rues ; car il n'est pas de *calicot* qui ne siffle Molière ou Regnard, à tout le moins une fois l'an.

Cela lui est aussi naturel que de prendre, en entrant au café, l'air militaire d'un tambour-major en colère. On dit que la pruderie est la vertu des femmes qui n'en ont pas ; le *bégueulisme littéraire* ne serait-il point le *bon goût* de ces gens que la nature avait faits tout simplement pour être sensibles à l'argent, ou pour aimer avec passion les dindes truffées ?

Une des plus déplorables conséquences de la corruption du siècle, c'est que la comédie de société ne trompe plus personne en littérature, et si un littérateur affecté réussit encore à
10 faire illusion, c'est qu'on le méprise trop pour le regarder deux fois.

Ce qui fit le bonheur de la littérature sous Louis XIV, c'est qu'alors c'était une chose de peu d'importance[1]. Les courtisans qui jugèrent les chefs-d'œuvre de Racine et de Molière furent de bon goût, parce qu'ils n'eurent pas l'idée qu'ils étaient des juges. Si, dans leurs manières et leurs habits, ils furent toujours attentifs à imiter quelqu'un, dans leur façon de penser sur la littérature ils osèrent franchement être eux-mêmes. Que dis-je, oser ? Ils n'eurent pas même la peine
20 d'*oser*. La littérature n'était qu'une bagatelle sans conséquence ; il ne devint essentiel, pour la considération, *de bien penser sur les ouvrages de l'esprit*[2] que vers la fin de Louis XIV, lorsque les lettres eurent hérité de la haute considération que ce roi avait accordée aux Racine et aux Despréaux.

On juge toujours bien des choses qu'on juge avec naturel. Tout le monde a raison dans son goût, quelque baroque qu'il soit, car on est appelé à voter par tête. L'erreur arrive au moment où l'on dit : 'Mon goût est celui de la majorité, est le goût général, est le *bon goût*.'

30 Même un *pédant*, jugeant *naturellement*, d'après son âme étroite et basse, aurait droit à être écouté. Car, enfin, c'est un spectateur, et le poète veut plaire à tous les spectateurs. Le pédant ne devient ridicule que quand il se met à juger avec un goût appris, et qu'il veut vous persuader qu'il a de la délicatesse, du sentiment, etc., etc. ; par exemple, Laharpe com-

[1] 'Le bonhomme Corneille est mort ces jours-ci,' dit Dangeau. Aujourd'hui il y aurait quatre discours prononcés au Père-Lachaise, et le lendemain insérés au *Moniteur*.

[2] Titre de l'ouvrage d'un jésuite (Bouhours, je crois,) du temps, qui eut beaucoup de succès.

mentant le *Cid* et les rigueurs du point d'honneur, au sortir d'un ruisseau où un nommé Blin de Sainmore le jeta, un jour que l'académicien, fort paré, allait dîner chez un fermier général. Le commentateur du *Cid*, quoique un peu crotté, fit, dit-on, fort bonne contenance à table.

L'une des conséquences les plus plaisantes du *bégueulisme*, c'est qu'il est comme l'oligarchie, il tend toujours à s'épurer. Or un parti qui s'épure se trouve bientôt réduit au *canapé des doctrinaires*.

L'on ne peut dire où fût arrivée la délicatesse du langage, 10
si le règne de Louis XIV eût continué. M. l'abbé Delille ne jouissait déjà plus de la moitié des mots employés par La Fontaine. Tout ce qui est naturel, bientôt fût devenu ignoble et bas ; bientôt il n'y eût pas eu mille personnes parlant noblement dans tout Paris.

Je ne citerai point des exemples trop anciens pour qu'on s'en souvienne. Il y a deux ans (février 1823), lorsqu'il s'est agi d'aller délivrer l'Espagne et lui rendre le bonheur dont elle jouit aujourd'hui, n'avons-nous pas vu quelques salons du faubourg Saint-Germain trouver de mauvais ton le discours de 20
M. de Talleyrand ? Or, je le demande, qui pourra se flatter d'avoir un bon langage, si un homme aussi bien né, et que l'on n'accuse point d'avoir fui les cours, peut être accusé de mauvais ton dans le style ? En y regardant bien, l'on pourrait découvrir jusqu'à trois ou quatre langues différentes dans Paris. Ce qui est grossier rue Saint-Dominique n'est que naturel au faubourg Saint-Honoré, et court le risque de paraître recherché dans la rue du Mont-Blanc. Mais la langue écrite, faite pour être comprise par tous et non pas seulement à l'Œil-de-Bœuf, ne doit avoir nul égard à ces modes éphémères. 30

C'est l'*affectation* qui siffle Molière trois fois par mois ; autrement l'on pourrait prévoir que bientôt il sera indécent et de mauvais ton de dire sur la scène française : '*Fermez cette fenêtre.*'

Je crois qu'il faut déjà dire : Fermez cette croisée. Mais le pauvre *bégueulisme*, malgré son *Journal des Débats*, malgré son Académie française recrutée par ordonnance, est blessé au cœur et n'ira pas fort loin. Remarquez que cette délicatesse excessive *n'existe qu'au théâtre* et n'est soutenue que par le seul *Journal des Débats*. Elle ne se voit déjà plus dans nos mœurs, 40

L'affluence des gens de la province, qui viennent pour la Chambre des députés, fait que, dans la conversation, on parle assez pour se faire entendre[1].

CHAPITRE VII

Des scènes peignant les mœurs par des situations fortes, et du 'vis comica'.

La cour de Louis XIV exerçait profondément la sagacité du courtisan. Il fallait deviner chaque matin dans les yeux du maître si sa faveur baissait, ou même si elle durait encore. Comme le moindre geste était décisif, la moindre nuance était observée.

La république, au contraire, fait naître l'art des discussions, les attaques sérieuses, et l'*éloquence de siège*, propre à remuer les masses. La friponnerie du ministre est toujours assez facile à voir ; le difficile, c'est de la rendre palpable aux yeux du peuple et de faire qu'il s'en indigne. C'est du bon sens et de la patience qu'il faut pour distinguer un double emploi au travers des ombres amies d'un budget[2]. Il fallait des grâces, de la liberté d'esprit, un tact très fin, obéissant à la moindre nuance, une sagacité de tous les moments, pour acquérir ou conserver la faveur d'un despote ennuyé et d'un goût fort délicat[3] ; car pendant cinquante ans il avait été flatté par les hommes les plus aimables de l'Europe. Le courtisan, qui allait tous les matins lire son sort dans les yeux du roi, venait à son tour faire la destinée des gens qui lui faisaient la cour, et auxquels il communiquait les mêmes habitudes de pénétration. Cette habitude devint bientôt générale parmi tous les Français.

Le génie de Molière aperçut bien vite cette sagacité pro-

[1] Réflexions de M. Alexandre Duval sur le style de la comédie au dix-neuvième siècle. Les trois quarts des charmantes plaisanteries de lord Byron, dans *Don Juan* et surtout dans le *Siècle de bronze*, seraient ignobles en français, et elles partent du génie le plus élevé et le plus dédaigneux de l'Angleterre.

[2] M. Hume, en Angleterre, à la Chambre des communes, avant que M. Canning eût eu l'idée d'avoir recours à la bonne foi pour se soutenir en place.

[3] Lettres de madame de Maintenon.

fonde de ses auditeurs, et il la fit servir à leurs plaisirs comme à sa gloire. Ses pièces sont remplies de scènes *probantes*, si j'ose parler ainsi, de scènes qui *prouvent* les caractères ou les passions des personnages qui y sont engagés. Ai-je besoin de rappeler *Le pauvre homme !* si à la mode aujourd'hui ; ou le *Grand Dieu ! pardonne-lui comme je lui pardonne*[1] ; — le *Sans dot* d'Harpagon ; — le *Mais qu'allait-il faire dans cette galère* des *Fourberies de Scapin* ; — le *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse* ; — le *Retire-toi, coquin*, d'Orgon à son fils Damis, qui vient d'accuser le bon M. Tartufe ? mots célèbres qui ont enrichi la langue.

C'est ce que beaucoup de littérateurs classiques appellent *vis comica*, sans songer qu'il n'y a rien de comique à voir Orgon maudire et chasser son fils, qui vient d'accuser Tartufe d'un crime évident ; et cela parce que Tartufe répond par des phrases volées au catéchisme et qui ne prouvent rien. L'œil aperçoit tout à coup une des profondeurs du cœur humain, mais une profondeur plus curieuse que riante. Nous voyons un homme sage, tel qu'Orgon, se laisser convaincre par des phrases qui ne prouvent rien. Nous sommes trop attentifs, et j'oserais dire trop passionnés pour rire ; nous voyons qu'il n'y a rien de si difficile à prouver que l'évidence, parce que d'ordinaire les gens qui ont besoin qu'on la leur fasse voir sont aveugles. Nous apercevons que l'évidence, notre grand appui dans notre action sur les autres hommes (car il faut bien persuader tous ceux à qui l'on ne peut commander) et l'appui au moyen duquel nous marchons souvent au bonheur, peut nous manquer tout à coup au moment où nous en aurons le plus pressant besoin ; une telle vérité annonce une sorte de dangers ; or, dès qu'il y a *danger*, il n'est plus question de la comparaison futile qui fait naître le rire[2].

C'est bien là de la force, *vis ;* mais pourquoi y ajouter *comica* (qui fait rire) si l'on ne rit point ? Le *vis comica* est un des mots de la vieille littérature *classique*.

Le misanthrope de Shakespeare, intitulé *Timon d'Athènes*, est rempli de scènes très fortes et très belles ; mais on n'y rit

[1] Mort du pauvre vieillard Llorente, en 1823.

[2] Voilà le sentiment dont l'absence laisse les *kings* des imbéciles. Ils n'ont jamais, ou bien rarement, le *besoin de persuader* ; de là la difficulté de les persuader eux-mêmes.

point. C'est que ce ne sont que des scènes *probantes*, si l'on veut me passer ce terme. Par elles, le caractère du misanthrope est établi, aux yeux du spectateur, d'une manière supérieure à toute objection, et non pas sur des ouï-dire ou des récits de valets, mais sur des preuves incontestables, sur des choses que le spectateur voit se passer sous ses yeux.

Le Ménechme de mauvaise humeur, dans la comédie de ce nom, est le misanthrope plaisant, et Regnard s'en est emparé. Mais ce pauvre Regnard, toujours gai, comme les mœurs de la régence ou de Venise, n'a guère de scènes *probantes* : elles lui auraient semblé ennuyeuses ou tristes.

Ces scènes donc, qui sont fortes, mais qui ne sont pas comiques, donnent un très grand plaisir philosophique. Les vieillards aiment à les citer et rangent à la suite, par la pensée, tous les évènements de leur vie, qui prouvent que Molière a vu juste dans les profondeurs du cœur humain. On songe souvent à ces scènes immortelles, on y fait sans cesse allusion, elles achèvent à tout moment nos pensées dans la conversation, et sont tour à tour des raisonnements, des axiomes ou des plaisanteries, pour qui sait les citer à propos. Jamais d'autres scènes n'entreront si avant dans les têtes françaises. En ce sens, elles sont comme les religions ; le temps d'en faire est passé. Enfin, il est peut-être plus difficile de faire de telles scènes que les scènes plaisantes de Regnard. Orgon saisissant Tartufe, au moment où celui-ci, après avoir parcouru de l'œil tout l'appartement, vient embrasser Elmire, offre un spectacle plein de génie, mais qui ne fait pas rire. Cette scène frappe le spectateur, elle le frappe de stupeur, elle le *venge*, si l'on veut, mais *elle ne le fait pas rire*.

Que l'on trouve un autre mot d'admiration pour Molière, par exemple : ' C'est le poète français qui a le plus de génie,' j'y souscris de grand cœur et l'ai toujours pensé. Mais ne nous laissons point éblouir par un grand homme ; ne lui prêtons pas les qualités qu'il n'a pas. Faut-il adorer l'ignoble despotisme parce que son trône a été paré d'un homme tel que Napoléon ?

Quelque grand que soit Molière, *Regnard est plus comique* ; il me fait rire plus souvent et de meilleur cœur, et cela malgré l'extrême infériorité de son génie. Où ne fût pas arrivé Molière s'il eût travaillé pour la cour du régent, en 1720,

au lieu de vivre sous Louis XIV ! Boileau aura beau dire :

> 'Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.'
> (*Satire.*)

Je laisse au pauvre Boileau, le poète de la raison, sa dignité de bourgeois admis à la cour de Louis XIV, et sa froideur naturelle.

La comédie du *Misanthrope* est comme un palais magnifique et splendide, construit à grands frais, et où je m'ennuie, où le temps ne marche pas. Celle des *Fourberies* est une jolie petite maison de campagne, un charmant *cottage*, où je me sens le cœur épanoui, et où je ne songe à rien de grave.

Toutes les fois que j'ai ri au *Ci-devant jeune homme* ou au *Solliciteur* des Variétés, je sors en colère contre nos petits rhéteurs, qui ne permettent pas à MM. Ymbert et Scribe de faire des comédies en cinq actes pour le Théâtre-Français, et de développer à loisir les ridicules qu'ils ne peuvent aujourd'hui que croquer en passant.

Personne ne se présentera-t-il pour détrôner les pédants ? Laisserons-nous fausser encore une fois le goût de cette belle jeunesse, qui applaudit avec des transports si nobles aux leçons éloquentes des Cousin et des Daunou ? Elle est si peu dupe des masques politiques, restera-t-elle toujours dupe des masques littéraires ? Je voudrais, avant de me retirer de ce monde, rire une fois aux *Français*, à une pièce nouvelle. Est-ce trop prétendre ? Et toujours messieurs de l'Académie, qui sont *une classe*, et dont il n'est plus permis de se moquer sous peine de la prison, nous empêcheront-ils de rire, même quand nous ne songeons pas à leurs qualités brillantes ?

CHAPITRE VIII

De la moralité de Molière.

Quoique je trouve assez peu digne d'attention tout ce que des gens à petites vues ont dit sur la *moralité* du théâtre, il est facile de voir que Molière n'est pas plus moral qu'un autre. Il faut reléguer cet argument en sa faveur avec cette autre vieillerie : 'la beauté de la morale des religions.' L'essentiel, dont

on ne parle pas, est de créer des intérêts qui portent à suivre, jusqu'à tel ou tel degré d'héroïsme, telle bonne morale.

Molière a peint avec plus de profondeur que les autres poètes ; partant il a été plus moral : rien de plus simple. La moralité est dans le fond des choses. Plus on sera philosophe, plus on verra que la vertu est le chemin le plus probable du bonheur ; que dans les palais, comme sous le toit domestique, il n'y a guère de bonheur sans justice. Tout père tyran se dit quelquefois que, quinze jours après sa mort, sa famille se trou-
10 vera plus heureuse. Mais ces grandes questions font grimacer Thalie.

Dès que vous dogmatisez au théâtre, dès que vous injuriez un parti, dès que vous argumentez sur un point douteux, ceux de vos auditeurs qui ont de l'esprit s'imaginent que vous portez un défi à leur vanité. Au lieu de rire des ridicules de vos personnages, ou de sympathiser avec leurs malheurs, ils se mettent à chercher des arguments contraires aux vôtres. C'est ainsi que tout mélange de politique tue les ouvrages littéraires.

Molière est immoral. A ce mot, je vois les pédants me sou-
20 rire. Non, messieurs, Molière n'est pas immoral, parce qu'il prononce le mot de *mari trompé* ou de *lavement*[1] ; on disait ces mots-là de son temps, comme du temps de Shakspeare l'on croyait aux sorcières. Les effets que ces détails peuvent produire aujourd'hui sont indépendants de la volonté de ces grands artistes.

Encore moins Molière est-il immoral, parce que le fils d'*Harpagon* manque de respect à son père, et lui dit :

'Je n'ai que faire de vos dons.'

Un tel père méritait un tel mot, et la crainte de ce mot est
30 la seule chose qui puisse arrêter un vieillard dans son amour immodéré pour l'or.

L'immoralité de Molière vient de plus haut. Du temps de madame d'Épinay et de madame Campan, il y avait la manière approuvée et de bon goût de mourir, de se marier, de faire banqueroute, de tuer un rival, etc. Les lettres de madame du Deffand en font foi. Il n'y avait pas d'action de la vie, sérieuse ou futile, qui ne fût comme emprisonnée d'avance dans l'imitation d'un modèle, et quiconque s'écartait du mo-

[1] Voir, dans madame Campan, la réponse de Louis XVI.

dèle excitait le *rire*, comme se dégradant, comme donnant une marque de sottise. On appelait cela '*être de mauvais goût*.' Le supplice du général Lally fut de *bon goût*[1].

C'est par l'absence du *modèle* et le recours au *raisonnable* qu'un homme d'esprit, Espagnol ou Anglais, qui arrive en France, peut être ridicule ; et j'approuve qu'on l'affuble de ce ridicule. C'est peut-être par supériorité d'esprit que ce nouveau venu s'écarte des usages reçus ; mais, jusqu'à plus ample informé, la société a raison de croire que c'est par ignorance ; et prenez garde, l'ignorance des petits usages prouve à l'instant infériorité de rang, chose abhorrée dans l'aristocratie ; ou bien encore c'est par sottise. Dans tous les cas, si le nouveau venu mérite une exception par son esprit, qu'il fasse preuve d'esprit en se défendant contre nos critiques, cela nous amusera.

En 1780, lorsqu'un mousquetaire allait, à six heures du matin, frapper à la porte d'un conseiller aux enquêtes et l'enlever dans un fiacre, l'on disait le soir, en racontant les détails de cette expédition : 'Les démarches du mousquetaire ont été fort bien,' ou : 'Il a été de la dernière inconvenance.' D'après cet arrêt de la société, le mousquetaire était fait capitaine de cavalerie deux mois après, ou attendait une autre promotion.

Fidélité au patron convenu, mais fidélité libre pouvant, dans l'occasion, montrer quelque esprit : telle fut la manière d'éviter les ridicules dans une cour, et ce que nos pères appelaient l'*usage du monde*. De là les phrases : '*Cela se fait, Cela ne se fait pas, Cela ne ressemble à rien*,' si fréquentes dans la langue française.

En se donnant des ridicules, on perd la *considération*. Or,

[1] Lettres d'Horace Walpole à madame du Deffand sur le général Lally. Dans sa lettre du 11 janvier 1769 (tome I, pages 31 et 32) à Horace Walpole, madame du Deffand s'exprimait sur la mort de Lally et sur les instants qui l'avaient précédée avec une légèreté vraiment atroce. Walpole laissa éclater une vive indignation dans sa réponse. On y lit ces phrases :

'Ah ! madame, madame, quelles horreurs me racontez-vous là ! Qu'on ne dise jamais que les Anglais sont durs et féroces. — Véritablement, ce sont les Français qui le sont. Oui, oui, vous êtes des sauvages, des Iroquois, vous autres. On a bien massacré des gens chez nous ; mais a-t-on jamais vu battre des mains pendant qu'on mettait à mort un pauvre malheureux, un officier général qui avait langui deux ans en prison ? . . . Mon Dieu ! que je suis aise d'avoir quitté Paris avant cette horrible scène ! Je me serais fait déchirer ou mettre à la Bastille.'

(*Mémoires* de madame de Genlis.)

à la cour de Louis XV (où le mérite réel ne comptait guère), perdre de sa considération, c'était perdre sa fortune. Lorsqu'il se présentait un mois après une *vacance*, une place importante à donner, l'*opinion publique* de la cour déclarait qu'il était *ridicule* ou *convenable* pour monsieur un tel d'y prétendre.

C'est justement cette horreur de n'être pas comme tout le monde qu'inspire Molière, et voilà pourquoi il est *immoral*.

Résister à l'oppression, n'avoir pas horreur d'un péril, parce qu'il est *obscur*, voilà ce qui peut s'appeler n'être pas comme *tout le monde*, et voilà pourtant comme il faut être de nos jours pour vivre heureux ou inattaqué par le sous-préfet du coin. Tout homme timide qui a horreur du péril, parce qu'il est *obscur*, trouvera toujours un sous-préfet pour le vexer ou un grand-vicaire pour le dénoncer. En France, ces sortes de caractères n'ont d'autre refuge que Paris, où ils viennent peupler la moitié des nouvelles rues.

Sous un roi, la mode n'admet qu'un modèle, et, si l'on me permet de traiter la mode comme un habit, qu'un *patron*; sous un gouvernement comme celui de Washington, dans cent ans d'ici, lorsque l'oisiveté, la vanité et le luxe auront remplacé la tristesse presbytérienne, la mode admettra cinq ou six *patrons* convenus, au lieu d'un seul. En d'autres termes, elle tolérera beaucoup plus d'originalité parmi les hommes, et cela dans la tragédie comme dans le choix du boguey, dans le poème épique comme dans l'art de nouer la cravate, car tout se tient dans les têtes humaines. Le même penchant à la pédanterie, qui nous fait priser, avant tout, en peinture, le dessin, qui n'est presque qu'une science exacte, nous fait tenir à l'alexandrin et aux règles précises dans le genre dramatique, ou à la symphonie instrumentale durement raclée et sans âme dans la musique.

Molière inspire l'horreur de n'être pas comme tout le monde. Voyez, dans l'*École des maris*, Ariste, le frère raisonneur, parler de la mode des vêtements à Sganarelle, le frère original. Voyez Philinte prêchant le misanthrope Alceste sur l'art de vivre heureux. Le principe est toujours le même : *être comme tout le monde*[1].

[1] Une dame de ma connaissance, pour s'occuper à la campagne, a essayé d'établir un petit cours de morale d'après le rôle du raisonneur de Molière. Ce petit travail lève tous les doutes ; je ne le place pas ici, il ferait longueur, et je crains déjà d'être bien long pour un pamphlet littéraire.

Cette tendance de Molière fut probablement le motif politique qui lui valut la faveur du grand roi. Louis XIV n'oublia jamais que, jeune encore, la Fronde l'avait forcé à sortir de Paris. C'est depuis César que les gens du pouvoir haïssent les originaux qui, tels que Cassius, fuient les plaisirs vulgaires et s'en font à leur guise. Le despote se dit : Ces gens-là pourraient bien avoir du courage ; d'ailleurs, ils attirent les regards et pourraient bien, en un besoin, être chefs de parti. Toute notabilité qu'il ne consacre pas est odieuse au pouvoir.

Sterne avait trop raison : nous ne sommes que des *pièces de monnaie effacées ;* mais ce n'est pas le temps qui nous a usés, c'est la *terreur du ridicule.* Voilà le vrai nom de ce que les moralistes appellent souvent l'*excès de civilisation*, la *corruption*, etc. Voilà la faute de Molière ; voilà ce qui tue le courage civil chez un peuple si brave l'épée à la main. L'on a horreur d'un péril qui peut être ridicule. L'homme le plus intrépide n'ose se livrer à la chaleur du sang qu'autant qu'il est sûr de marcher dans une route approuvée. Mais aussi quand la chaleur du sang, l'opposé de la vanité (passion dominante), produit ses effets, on voit les incroyables et sublimes folies des attaques de redoute, et ce qui est la terreur des soldats étrangers sous le nom de *furia francese.*

Éteindre le *courage civil* fut évidemment la grande affaire de Richelieu et de Louis XIV[1].

Une femme aimable me disait, ce soir, dans son salon : 'Voyez comme on nous abandonne ; nous voici sept femmes seules ; tous ces messieurs sont là-bas autour de la table d'*écarté*, ou contre la cheminée à parler politique.' Je me suis dit tout bas : Molière réclame sa part de cette sottise, n'est-ce pas là un des effets des *Femmes savantes* ?

Les femmes, craignant mortellement le ridicule que Molière jette à pleines mains sur la pédante Armande, au lieu d'apprendre des idées, apprennent des notes de musique ; les mères ne redoutent point du tout le ridicule de faire chanter à leurs filles :

'Di piacer mi balza il cor,
E l'amico che farà ?' (*La Gazza ladra.*)

[1] Les confessions d'Agrippa d'Aubigné ressemblent à un roman de Walter Scott ; on y voit combien les périls obscurs étaient encore bienvenus en France vers l'an 1600.

car Molière ne l'a pas nommé en public dans les *Femmes savantes*.

D'après cette belle manière de raisonner, depuis la chute du genre frivole (1788), les femmes ne peuvent plus qu'aimer ou que haïr ; elles ne sauraient le plus souvent discuter et comprendre les raisons d'aimer et de haïr.

Si du temps de madame Campan ou de madame la duchesse de Polignac les femmes n'étaient pas *délaissées*, c'est qu'elles comprenaient fort bien et mieux que personne les ridicules de la cour ; c'est tout simple, puisqu'elles les faisaient ; et l'opinion de la cour, c'était la fortune[1]. La finesse d'esprit des femmes, la délicatesse de leur tact, leur ardeur passionnée pour faire la fortune de leurs amis[2], les ont rendues admirables pour tenir une cour comme pour la peindre[3]. Malheureusement les objets de l'attention publique ont changé, et les femmes qui n'ont pas couru assez vite à la suite des évènements sont hors d'état de comprendre les raisons qui rendent une *protestation* ridicule ou admirable. Elles ne peuvent que répéter, d'après l'homme qu'elles aiment : C'est exécrable, ou : C'est sublime. Or l'approbation portée à ce point, au lieu d'être flatteuse, n'est qu'ennuyeuse.

Beaucoup de femmes de Paris trouvent un bonheur suffisant à s'habiller chaque soir avec beaucoup de soins, à monter en voiture, et à aller paraître une demi-heure dans un salon où les hommes parlent entre eux d'un côté, tandis que les femmes se regardent d'un œil critique entre elles. Au milieu d'une société ainsi arrangée, une femme qui n'aurait pas une vanité assez robuste pour vivre uniquement de jouissances de cette espèce serait fort malheureuse ; elle ne trouverait que du vide dans tout ce qui fait les plaisirs des autres femmes ; elle pas-

[1] Lettres de madame du Deffand à Horace Walpole.

[2] Mémoires de Marmontel.

[3] C'est dans les lettres de madame de Sévigné, de madame de Caylus, de mademoiselle Aïssé, etc., qu'il faut chercher le *Siècle de Louis XIV*. Celui de Voltaire est puéril, à peu près comme la *Révolution* de madame de Staël. On sent trop que Voltaire eût donné tout son génie pour avoir de la naissance. Entraîné par l'élégance de ses mœurs, Voltaire n'a vu le *Siècle de Louis XIV* que dans les embellissements de Paris et dans les arts. Il est singulier qu'un homme d'honneur, attaqué impunément par la canne d'un grand seigneur, s'obstine à adorer le régime politique qui l'expose à ce petit désagrément.

serait pour singulière ; la société qu'elle offenserait à son insu, par sa manière particulière de sentir, serait juge et partie contre elle, et la condamnerait tout d'une voix. Je vois au bout de trois ans cette femme perdue de réputation, et, en même temps, la seule digne d'être aimée. Il est vrai qu'on peut rompre le cours de cette méchante sottise du public par un séjour de six mois à la campagne.

La manie raisonnante et l'amour des chartes s'étant, par malheur, emparé des peuples, l'esprit de charte en faisant son tour d'Europe apercevra un jour à ses pieds les *vieilles convenances*, et les brisera d'un coup d'aile. Alors tombera cette maxime célèbre, le palladium du savoir-vivre de nos grands-pères : *Il faut être comme un autre ;* alors aussi paraîtra la décrépitude de Molière.

L'amour, le grand amour passionné, et, à son défaut, les sentiments de famille, fondés sur la tendresse sentie en commun pour les enfants, voilà les liens puissants qui nous attachent aux femmes, dès notre début dans la vie. Plus tard, notre bonheur serait encore de vivre auprès d'elles ; un peu froissés par l'égoïsme et les tromperies des hommes, que nous connaissons trop bien, nous désirons achever doucement notre vie auprès de celles qui firent le charme de ses premiers moments, et dont l'imagination toujours vive et brillante nous rappelle encore la plus belle moitié de l'amour.

Telle est la manière de passer les dernières journées de l'automne, en ces pays fortunés où le despotisme du *ridicule*, plus qu'on ne pense le soutien et l'ami d'un autre despotisme, est resté inconnu ; dans ces contrées où l'aimable monarchie à la Philippe II, non déguisée par les menteries des gens de cour jouant le bonheur, n'a pu tromper les peuples et est restée, avec sa face hideuse et son regard affreux, exposée à tous les yeux. L'instruction publique n'étant qu'une moquerie, toutes les idées s'acquièrent par la conversation, et les femmes ont autant de génie, pour le moins, que les hommes. Comme il n'y a point eu de cour toute-puissante sur l'opinion, tenue par un despote jaloux de toutes les supériorités, il est resté permis à tout le monde de chercher le bonheur à sa manière.

Une femme, supérieure par son esprit, à Rome ou à Venise, est admirée, redoutée, adorée ; mais personne ne songe à la perdre par le ridicule. L'entreprise serait absurde, et l'on ne

comprendrait pas même, en ces pays heureux, la phrase dont je me sers. Comme son salon est, en dernière analyse, celui où on s'amuse le plus, la société s'accoutume à quelques erreurs un peu vives si elle a à se les reprocher, et finit toujours par lui revenir. Le bégueulisme est laissé dans un coin à bâiller et à maudire. Voyez les princesses romaines du dernier siècle, celle, par exemple, qui disposa de la tiare en faveur de Pie VI [1]. Les grands de leurs temps, qu'ils s'appellent Querini [2], Consalvi ou Canova, ont trouvé chez elles des confidentes pour toutes
10 leurs idées, des conseillères pour tous leurs projets et enfin jamais cette *infériorité morale* si affreuse à découvrir dans ce qu'on aime.

Je ne crains point de paraître un jour suranné, en parlant d'un trait de courage récent et qui occupe tous les esprits en France [3]. Eh bien! la femme que j'aime, vous dirait un jeune homme, a l'âme qu'il faut pour l'admirer et avec enthousiasme; ce qui lui manque, c'est l'habitude d'un peu d'attention et de la logique nécessaire pour comprendre toute la beauté de ce trait magnanime et toutes ses conséquences.

20 Nul doute que Molière n'ait bien mérité de Louis XIV, en disant aux femmes, représentées par Bélise : 'Gardez-vous d'acquérir des idées.'

> '... Une femme en sait toujours assez
> Quand la capacité de son esprit se hausse
> A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.'
>
> (*Les Femmes savantes*, acte II, scène vii)

[1] Madame Falconieri, grande dame fort intrigante, et qui passait pour avoir beaucoup de crédit; elle était mère de la jeune personne qui est devenue, dans la suite, duchesse de Braschi, par son mariage avec l'un des neveux de Pie VI. Ce pontife lui fut redevable de ses premiers succès dans la carrière ecclésiastique; mais madame Falconieri, très-précieuse à ménager comme protectrice, n'avait rien de ce qui pouvait la faire aimer comme maîtresse. Braschi ne la fréquenta que peu de temps, s'en éloigna dès qu'il en eut obtenu la seule faveur qu'il en attendait; et c'est seulement dans ces derniers temps que l'humeur qu'il avait excitée à beaucoup d'égards, et sa tendresse aveugle pour mademoiselle Falconieri devenue sa nièce, ont fait dire qu'il en était le père.

(*Mémoires historiques et philosophiques sur Pie VI*, t. I, p. 119.)

[2] Le dernier grand homme de Venise.

[3] Résistance de M. Manuel, le 4 mars 1823, à la décision de la veille, qui l'excluait de la Chambre des députés.

Ce n'est point Louis XIV que je blâme ; il faisait son métier de roi. Quand ferons-nous le nôtre, nous hommes nés avec six mille francs de rente ? La preuve que Louis XIV voyait juste, c'est qu'une petite bourgeoise de Paris, la fille d'un simple graveur, trop pauvre pour aller au spectacle, et qui peut-être n'avait jamais vu les *Femmes savantes*, madame Roland, a fait manquer par un esprit pénétrant plusieurs grands projets savamment combinés par les conseillers secrets de Louis XVI. Il est vrai qu'elle avait eu la sottise de lire dans sa jeunesse ; et je viens de voir gronder à fond une jeune fille charmante, quoi- 10
qu'elle n'ait que douze ans, parce qu'elle avait osé ouvrir un livre que lit sa mère, le livre le plus honnête du monde. Là-dessus est arrivé le maître de musique, qui lui a fait chanter, en ma présence, le duetto de l'*Italiana in Algeri :*

'Sarà quel che sarà
Ai capricci della sorte, etc.'
(Acte Ier.)

Mère aimable et d'un esprit supérieur, les livres sont comme la lance d'Achille, qui seule pouvait guérir les blessures qu'elle faisait ; enseignez à votre fille l'art d'éviter l'erreur, si vous voulez qu'elle puisse résister un jour aux séductions de l'amour, 20
ou à celles de l'hypocrisie à quarante ans. En politique, comme dans l'éducation la plus privée, une baïonnette ne peut rien contre une doctrine. Tout au plus, elle peut faire redoubler d'attention pour la saisir. Les livres se multiplient si rapidement que votre aimable fille rencontrera celui que vous redoutez, fût-ce dans l'armoire d'une auberge de campagne. Et alors, voyez comme ce prétendu mauvais livre se vengera de vos gronderies passées ; ce sera à lui à jouer le beau rôle, et à vous à avoir la laide mine d'une police attrapée. Un jour, peut-être, vous ne serez plus pour votre fille qu'une 30
femme envieuse qui a cherché à la tromper. Quelle image affreuse pour une mère !

Molière a voulu rendre impossible, par le succès des *Femmes savantes*, l'existence de femmes dignes d'entendre et d'aimer le misanthrope Alceste ; madame Roland l'eût aimé [1]. Et un tel homme, soutenu par un cœur digne de l'entendre, eût

[1] Sous le nom de madame Roland, je m'indique à moi-même le nom de femmes d'*un génie supérieur* qui vivent encore.

pu devenir un héros citoyen, un Hampden. Voyez le danger, et souvenez-vous qu'un despote a toujours peur.

Mais, me dit-on, Molière n'a pas songé à toutes ces profondeurs machiavéliques, il n'a voulu que faire rire. En ce cas, pourquoi dire que Regnard est immoral et que Molière ne l'est pas ?

La comédie des *Femmes savantes* est un chef-d'œuvre, mais un chef-d'œuvre immoral et qui ne ressemble à rien. L'homme de lettres dans la société n'est plus un bouffon nourri par les grands seigneurs, c'est un homme qui s'amuse à penser au lieu de travailler, et qui est conséquemment peu riche ; ou bien c'est un homme de la police payé par la trésorerie pour faire des pamphlets Est-ce là Trissotin ou Vadius ?

CHAPITRE IX

De la moralité de Regnard.

Il y a cinquante ans, sous le règne décent de madame Dubarry ou de madame de Pompadour, nommer une immoralité, c'était être immoral.

Beaumarchais a présenté une mère coupable dans toutes les horreurs du remords ; s'il est un spectacle au monde propre à faire frémir, c'est celui de la pauvre comtesse Almaviva aux genoux de son mari. Et ce spectacle est vu tous les jours par des femmes qui n'auraient jamais lu aucun sermon, fût-ce celui de Bourdaloue contre *Tartufe*. N'importe, Beaumarchais est immoral. — Dites qu'il n'est pas assez gai, que sa comédie fait souvent horreur, l'auteur n'ayant pas eu l'art sublime qui, dans *Tartufe*, tend sans cesse à diminuer l'odieux. — Non, Beaumarchais est souverainement indécent. — A la bonne heure. Nous sommes trop près de cet homme d'esprit pour le juger. Dans cent ans, le faubourg Saint-Germain n'aura pas eu le temps de lui pardonner l'attrape qu'il fit au despotisme des convenances, en 1784, en faisant jouer son délicieux *Figaro*.

Regnard est *immoral*, me dit-on ; voyez son *Légataire universel*. — Je réponds : Jamais les jésuites de Franche-Comté, établis à Rome, n'eussent osé risquer cette mystification de

Crispin dictant le testament de Géronte tombé en léthargie, et cela en présence d'un conseiller au parlement de Dijon et d'un chanoine de la même ville, s'ils avaient pu craindre que ces messieurs eussent vu jouer une fois en leur vie le *Légataire* de Regnard.

Le sublime du talent de cet homme aimable, auquel manquent la passion de la gloriole littéraire et le génie, c'est de nous avoir fait rire en présence d'une action si odieuse. La seule leçon morale que la comédie puisse fournir, l'*avertissement aux attrapés* et aux ridicules, est donnée, et pourtant cette haute leçon ne nous a coûté ni un seul instant d'ennui, ni un seul mouvement de haine impuissante. C'est plus qu'on ne peut dire de *Tartufe*. Je ne puis plus revoir ce chef-d'œuvre sans songer au bourg de Saint-Quentin-sur-Isère et à certaine *Réponse aux lettres anonymes*[1].

Le *Légataire universel*, voilà, ce me semble, la perfection, *quant à la manière de peindre*, de l'art comique. Les Anglais font un *Beverley* qui se tue ; c'est me montrer spirituellement un des inconvénients de cette triste vie, dont une aveugle Providence nous fit cadeau dans un moment de distraction. Je n'ai que faire d'un tel tableau. Je ne sais que de reste que la vie n'est pas chose gaie. Dieu nous délivre des drames et des dramaturges, et avec eux de tout sentiment de haine ou d'indignation ! Je n'en trouve que trop dans mon journal. Au lieu du sombre et plat Beverley, Regnard me présente le brillant Valère, qui, d'abord, sachant qu'il est *joueur*, ne se marie pas ; voilà de la vertu, et juste tout ce qu'il en peut entrer dans une comédie.

Quand il se tuerait, il se tuerait gaiement, et sans y songer plus de temps qu'il n'en faut pour charger un pistolet. Mais non, un homme tel que Valère a assez de *courage moral* pour aller chercher des émotions en Grèce et faire la guerre aux Turcs, lorsqu'il ne lui restera plus que cinq cents louis.

[1] Allusion au forfait de l'abbé Maingrat, curé de Saint-Quentin, département de l'Isère. — Voir le pamphlet ayant pour titre :

'*Réponse aux anonymes qui ont écrit des lettres à Paul-Louis Courier, vigneron*, n° 2, datée de Vérety, le 6 février 1823.'

Voilà une tendance immorale. O hommes puissants ! puisque vous avez le front de parler d'immoralité, voyez trente mille jeunes gens attendant aux derniers rayons du soleil d'une belle soirée de printemps . . , dans une boîte, au fond de ce temple solitaire ! . . .

L'aimable Regnard, sachant bien qu'il n'y a jamais plus d'une vraie passion à la fois dans le cœur humain, fait dire à Valère, abandonné par une maîtresse qui le regrette :

'. . . . . Et le jeu, quelque jour,
Saura bien m'acquitter des pertes de l'amour.'

Voilà la vraie comédie. Au génie près, cela vaut mieux que d'envoyer le pauvre misanthrope mourir d'ennui et de mauvaise humeur dans son château gothique, au fond de la province. C'est le sujet du *Joueur*. Le premier, si sombre par
10 son essence, finit gaiement. Le misanthrope, qui pouvait être fort gai, car il n'a que des ridicules, finit d'une manière sombre. Voilà la différence de la tendance des deux auteurs ; voilà la différence de la vraie comédie, destinée à égayer des gens occupés, et de celle qui cherchait à amuser des gens *méchants sans autre occupation que la médisance*. Tels furent les courtisans de Louis XIV.

Nous valons mieux, nous haïssons moins que nos ancêtres ; pourquoi nous traiter comme eux[1] ?

Alceste n'est qu'un pauvre républicain dépaysé. Si l'on
20 avait su la géographie, du temps de Molière, Philinte aurait dit à son ami : Partez pour la naissante Philadelphie. Ce génie bourru était tout fait pour le républicanisme ; il serait entré dans une église puritaine à New-York et y eût été reçu comme Gribourdou en enfer.

L'on a, je crois, plus de bonheur à Washington, mais c'est un gros bonheur, un peu grossier, qui ne convient guère à un abonné de l'opéra buffa. On y trouve sans doute des flots de *bon sens ;* mais l'on y rit moins qu'à Paris, même le Paris actuel, emprisonné depuis sept à huit ans par les haines entre le fau-
30 bourg Saint-Germain et la Chaussée-d'Antin.

Voyez depuis deux mois (mars 1823) les ridicules essayés contre un ministre, M. de Villèle, dont on envie la place. A Washington, on eût attaqué ce ministre par des raisonnements d'une évidence mathématique. Le ministre n'en fût pas plus tombé ; la seule différence, c'est que nous n'aurions pas ri. Le gouvernement là-bas n'est qu'une maison de banque payée

[1] Voir la France de 1620 dans le premier volume des *Mémoires* de Bassompierre. Les changements politiques ne passent dans les mœurs qu'après cent ans. Voyez la tristesse sombre de Boston.

au rabais pour vous donner la justice et la sûreté personnelle. Mais aussi un gouvernement fripon ne fait pas l'éducation des hommes, qui restent un peu grossiers et sauvages. J'estime beaucoup nos petits fabricants de campagne, la vertu est dans la classe des petits propriétaires à cent louis de rente ; mais je bâillerais si j'étais admis à leurs dîners durant quatre heures.

Le *rire* est un trait de nos mœurs monarchiques et corrompues que je serais fâché de perdre. Je sens que cela n'est pas trop raisonnable; mais qu'y faire ? je suis né Français, j'aime mieux souffrir une injustice que de bâiller six mois, et quand je suis avec des gens grossiers je ne sais que dire. La *république* est contraire au *rire*, et c'est pourquoi je me console de vivre aujourd'hui plutôt que dans cent ans. Les républicains s'occupent sans cesse de leurs affaires avec un sérieux exagéré. Il se trouve toujours quelques Wilkes[1] pour les faire trembler sur le danger imminent de la patrie qui s'en va périr dans trois mois. Or tout homme, je ne dis pas *passionné*, mais seulement *occupé sérieusement* de quelque chose ou de quelque intérêt, ne peut *rire ;* il a bien autre chose à faire que de se comparer *oiseusement* à son voisin.

Les Regnard ont besoin d'insouciance ; c'est pour cela qu'il n'y a guère de comédies en Italie, le pays de l'amour et de la haine. Rossini, quand il est bon, me fait rêver à ma maîtresse. M. Argan, le malade imaginaire, me fait rire, dans les moments où j'ai l'âme grossière, aux dépens de la triste humanité. Ce ridicule-là est un ridicule de républicains.

A quoi arrivera ce jeune homme de vingt ans qui est venu m'emprunter ce matin mon exemplaire de Malthus, et que je vois débuter dans la carrière politique, même vertueuse ? Il va s'occuper dix ans de discussions politiques sur le juste et l'injuste, le légal et l'illégal.

Dois-je approuver davantage ce sage philosophe qui, retiré du monde à cause de sa faible poitrine, passe sa vie à trouver de nouvelles raisons de se mépriser soi-même ainsi que les autres hommes ? — Un tel être ne peut rire. Que voit-il dans le charmant récit du combat de nuit que *Falstaff* fait au prince Henri ? — Une misère de plus de la pauvre nature humaine, un plat mensonge fait pour un vil intérêt d'argent.

[1] L'un des champions de la liberté politique en Angleterre. Né à Londres en 1727, mort en 1797.

Dès qu'on est là, l'on voit juste, si vous voulez ; mais l'on n'est plus bon qu'à orner le banc des marguilliers d'une église puritaine, ou à faire un commentaire sur le Code pénal, comme Bentham.

Mais, me dira un rieur alarmé, en perdant la cour, avons-nous perdu tout ce qui est ridicule, et ne rirons-nous plus parce qu'il n'y a plus d'Œil-de-Bœuf ? — D'abord, il est possible qu'on nous rende l'Œil-de-Bœuf ; on y travaille fort. En second lieu, heureusement, et par bonheur pour les intérêts du rire, nous n'avons que *déplacé* l'objet de notre culte ; au lieu d'être à Versailles il est sur le boulevard : la *mode*, à Paris, remplace la *cour*.

Je disais hier soir à un petit bonhomme de huit ans et demi : ' Mon ami Edmond, voulez-vous que je vous envoie demain des meringues ? — Oui, si elles sont de chez Félix[1]. Je n'aime que celles-là ; celles qui sont prises ailleurs ont un goût détestable...' J'embrassai mon ami et le pris sur mes genoux ; il était parfaitement ridicule. Je fis comme une grande dame pour Rousseau, je voulais voir de plus près son ridicule. En l'examinant, je remarquai qu'il était vêtu d'une casaque bleue avec une ceinture de cuir, je lui dis : ' Vous voilà en Cosaque ? — *Non, monsieur, je suis en Gaulois ;*' et je vis que la mère, jolie femme sérieuse de vingt-cinq ans, me regardait de mauvais œil, pour avoir eu la maladresse de ne pas reconnaître l'habit gaulois ; c'est *qu'il faut être* en Gaulois.

Comment veut-on que mon petit ami songe à vingt ans à autre chose au monde qu'à ses éperons et à sa mine militaire et bourrue en entrant au café ? Me voilà tranquille pour la génération qui s'élève ; le ridicule n'y manquera pas, ni la comédie non plus, si nous savons nous défaire de la censure et de la Harpe. Le premier est l'affaire d'un instant ; le bon goût à acquérir est une chose plus longue : il faudra peut-être trois cents pamphlets et six mille articles littéraires signés Dussault.

Molière savait aussi bien et mieux que Regnard l'art de tirer du comique des choses les plus odieuses ; mais la *dignité* que Louis XIV avait fait passer dans les mœurs s'opposait à ce qu'on goutât ce genre. Pour ridiculiser les médecins, il faut

[1] Pâtissier dans le passage des Panoramas.

les représenter ordonnant des remèdes *ab hoc et ab hâc* à leurs malades. Mais ceci se rapproche du rôle de l'assassin : c'est de l'odieux ; on est indigné ; partant plus de rire. Que faire ? — Charger, malgré lui, du rôle de médecin, un bon vivant, le plus insouciant des hommes, et partant le plus éloigné possible, à nos yeux, du rôle d'assassin. Cet homme sera forcé de prescrire des remèdes au hasard ; les personnages qui l'entourent le prendront pour un véritable médecin ; il en aura toutes les apparences, et un peuple malin et spirituel ne pourra plus voir de médecin véritable auprès d'une jeune per- 10 sonne sans rappeler par un mot Sganarelle ordonnant une prise *de fuite purgative avec deux dragmes de matrimonium en pilules*[1]. Le but du poète sera rempli ; les médecins ont un ridicule, et la savante absurdité de la fable a sauvé de la noire horreur.

J'ouvre les trois volumes qu'on nous donne pour les Mémoires de madame de Campan. 'Pendant la première moitié du règne de Louis XV, les dames portèrent encore l'*habit de cour de Marly*, ainsi désigné par Louis XIV et qui différait peu de celui adopté pour Versailles. La robe française, à plis dans le dos, et à grands paniers, remplaça cet habit et fut conservée 20 jusqu'à la fin du règne de Louis XVI, à Marly. Les diamants, les plumes, le rouge, les étoffes brodées et lamées en or, faisaient disparaître la moindre apparence d'un séjour champêtre.' (Je crois lire la description d'une cour chinoise.)

'Après le dîner et avant l'heure du jeu, la reine, les princesses et leurs dames, roulées par des gens à la livrée du roi, dans des carrioles surmontées de dais richement brodés en or, parcouraient les bosquets de Marly, dont les arbres, plantés par Louis XIV, étaient d'une hauteur prodigieuse.'

Cette dernière ligne a été écrite par Mme Campan ; il est 30 peu probable qu'elle fût tombée sous la plume d'un écrivain du siècle de Louis XIV ; il eût pensé à quelque détail sur les broderies du dais des carrioles, plutôt qu'aux grands arbres touffus et à leur ombrage. Cela n'avait aucun charme pour des grands seigneurs qui venaient d'habiter la campagne et les bois pendant un siècle.

Outre le genre sentimental qui jette un si bel éclat dans le *Renégat*[2] et le *Génie du Christianisme*, nous avons le sentiment

[1] *Le Médecin malgré lui*, acte III, scène VI.
[2] Titre d'un roman de M. le vicomte d'Arlincourt.

véritable. Ce peuple-ci a découvert tout nouvellement les beautés de la nature. Elles étaient encore presque entièrement inconnues à Voltaire ; Rousseau les mit à la mode, en les exagérant avec sa rhétorique ordinaire. On en trouve le vrai sentiment dans Walter Scott, quoique ses descriptions me semblent souvent longues, surtout lorsqu'elles viennent se placer au milieu de scènes passionnées. Shakespeare a admis en de justes proportions la description des beautés de la nature : Antoine, dans son discours au peuple romain, sur le
10 corps de César, et Banquo dans sa réflexion sur la situation du château de Macbeth, et les hirondelles qui aiment à y faire leurs nids.

Comme, du temps de Molière, l'on n'avait pas encore découvert les beautés de la nature, leur sentiment manque dans ses ouvrages. Cela leur donne un effet sec ; c'est comme dans les tableaux de la première manière de Raphaël, avant que Fra-Bartholomeo lui eût enseigné le clair-obscur. Molière était plus fait qu'un autre pour peindre les délicatesses du cœur. Éperdument amoureux et jaloux, il disait de celle
20 qu'il aimait : ' Je ne puis la blâmer, si elle sent à être coquette le penchant irrésistible que je sens à l'aimer.'

C'est un beau spectacle, bien consolant pour nous, que de voir l'extrême philosophie vaincue par l'amour. Mais l'art n'osait pas encore peindre cette nature-là. Racine l'eût peinte ; mais gêné par le vers alexandrin, comme un ancien paladin par son armure de fer, il n'a pas pu rendre avec netteté les nuances du cœur qu'il sentait mieux qu'un autre. L'amour, cette passion si visionnaire, exige dans son langage une exactitude mathématique ; elle ne peut s'accommoder d'un langage
30 qui dit toujours trop ou trop peu (et qui sans cesse recule devant le mot propre).

Une autre cause de l'effet de sécheresse des comédies de Molière, c'est que de son temps on commençait seulement à faire attention aux mouvements de l'âme un peu délicats. Molière n'eût jamais fait les *Fausses confidences* ou les *Jeux de l'Amour et du Hasard*, de Marivaux, pièces que nous blâmons avec hypocrisie, mais qui donnent à tous les jeunes gens le sentiment délicieux de s'entendre dire : *Je vous aime !* par la jolie bouche de mademoiselle Mars.

40 Molière faisait péniblement le vers alexandrin ; il dit sou-

vent trop ou trop peu, ou bien emploie un style figuré, ridicule aujourd'hui. Chez nous, c'est le naïf qui, en vieillissant, n'est jamais ridicule. L'emphase est contraire au génie de la langue. Je vois dans Balzac[1] le sort futur de MM. de Chateaubriand, Marchangy, d'Arlincourt et leur école.

DÉCLAMATION.

Notre déclamation est à peu près aussi ridicule que notre vers alexandrin. Talma n'est sublime que dans des mots ; ordinairement, dès qu'il y a quinze ou vingt vers à dire, il chante un peu, et l'on pourrait battre la mesure de sa déclamation. Ce grand artiste a été sublime en devenant romantique, sans le savoir peut-être, et en donnant à certains mots de ses rôles l'expression simple et naturelle qu'avait Boissy-d'Anglas, sur son fauteuil de président, quand, en présence de la tête de Feraud, il refusait de mettre aux voix une proposition anticonstitutionnelle. Quelque rares que soient de telles actions, l'admiration nous les rend toujours présentes, et elles forment le goût d'une nation. La tourbe des acteurs qui suit Talma est ridicule, parce qu'elle est emphatique et sépulcrale ; aucun d'eux n'ose dire avec simplicité, en un mot, *comme si c'était* de la prose :

> 'Connais-tu la main de Rutile ?'
> (*Manlius.*)

Qu'ils aillent voir Kean dans *Richard III* et *Othello.*

L'influence maligne du vers alexandrin est telle, que mademoiselle Mars, la divine mademoiselle Mars elle-même, dit mieux la prose que les vers ; la prose de Marivaux que les vers de Molière. Ce n'est pas, certes, que cette prose soit bonne ; mais ce qu'elle perd de naturel peut-être en étant de Marivaux, elle le regagne en étant prose ; c'est que ce qu'elle perd à être de *Marivaux*, elle le regagne à être *prose.*

Si Talma est meilleur dans le rôle de Sylla que dans celui de Néron, c'est que les vers de *Sylla* sont moins vers que ceux de *Britannicus*, moins admirables, moins pompeux, moins épiques, et partant plus vifs.

[1] Membre de l'Académie française. Né en 1594, mort en 1655.

LUTHER, PAR WERNER.

(*Pièce plus voisine des chefs-d'œuvre de Shakespeare que les tragédies de Schiller.*)

Si je cherchais de vains ménagements, je ne conseillerais pas au lecteur de lire les quatre premiers actes de *Luther*[1]; je ne lui dirais pas ouvertement et de manière à prêter aux plaisanteries des rimeurs classiques : C'est dans le chef-d'œuvre de Werner que vous trouverez une peinture fidèle de l'Allemagne au quinzième siècle, et de la grande révolution qui changea la face de l'Europe. Cette révolution disait aussi aux peuples : 'Examinez avant de croire, et c'est justement parce qu'un homme est couvert de la pourpre qu'il faut vous méfier de lui.' On voit que cette révolution fut semblable dans ses moyens et dans ses phases à celle d'aujourd'hui. C'était déjà la lutte des rois contre les peuples.

Au lieu de vous fatiguer à chercher un spectacle si imposant pour nous dans de gros volumes, sujets à l'ennui, entrez au théâtre de Berlin, voyez *Luther*, tragédie romantique. En trois heures, vous connaîtrez non seulement le quinzième siècle, mais le connaissant pour l'avoir vu agir, vous ne pourrez plus l'oublier, et c'est beaucoup pour nous, qui sommes à peine à mi-chemin de la révolution du dix-neuvième siècle, de voir en trois heures tout le développement de la révolution, absolument semblable, du quinzième siècle. Appelez le principe libéral Luther, et la ressemblance est identique. Vous n'oublierez plus le grand spectacle donné par l'empereur Charles-Quint, jugeant Luther à la diète de Worms. Vous serez profondément ému ; il y a présentement quinze ans que je n'ai vu jouer *Luther* ; je me figure encore cette autre scène sublime par sa simplicité : Luther recevait son père et sa mère, qui, troublés dans leur vieillesse par le bien et le mal qu'on dit de leur fils, font à leur grand âge un long voyage de cent lieues pour revoir ce fils qui les avait quittés, vingt ans auparavant,

[1] Dans l'excellente traduction donnée par le respectable M. Michel Berr, faisant partie de la collection des *Théâtres étrangers*, publiée par le libraire Ladvocat, t. XVII.

pauvre étudiant. Le mélange de naïveté du fils, se rappelant les châtiments trop sévères de son père, avec le grand homme lui racontant sa vie et les combats qu'il a à soutenir, forme, à mon avis, un spectacle sublime. Le doux Mélanchton, le Fénelon de la réforme, est présent à ce simple entretien. Luther explique à son père, ouvrier mineur de la Saxe, ses nouvelles doctrines. Pour se faire comprendre, il se sert de comparaisons prises dans le travail des mines ; il cherche à être le plus simple possible ; c'est ainsi que le lecteur comprend le fond des choses pour lesquelles il va voir Luther persécuté. Au milieu de cet entretien, qui fait trembler la vieille mère par le récit des dangers que Luther ne réussit pas à cacher entièrement, il s'interrompt tout à coup. Luther craint d'être entraîné par le démon de l'orgueil. Luther n'est point las de sa mission ; il *doute*, voilà le trait de génie, dont la lumière illumine toute la tragédie de Werner. Ce doute nous montre sur-le-champ Luther de bonne foi. Et quel homme fut plus en état de peindre en Luther toutes les nuances du doute que Werner, qui, après avoir été fougueux protestant, injuste envers les catholiques, vient de mourir à Vienne (en 1823), prêtre romain, prédicateur sublime dans sa nouvelle religion, et enfin, pour tout dire, jésuite? Il a cessé de vivre dans le cloître des jésuites, toujours intolérant, passionné, injuste envers ses adversaires, et par là également bon jésuite et grand poète, non pas uniquement grand poète par de beaux vers, mais grand poète parce que sa conduite folle l'a montré tel à tous les hommes, et, à mon avis, poète supérieur à Schiller. Schiller, faisant supérieurement les vers, a hérité du théâtre de Racine de la manière de faire que ses personnages s'interrogent et se répondent par des tirades de quatre-vingts vers. Jamais un tel ennui dans le chef-d'œuvre de Werner. Et cependant quel sujet admettait plus la tirade que celui d'un fanatique emporté convertissant ses compatriotes par la prédication? Mais Werner était un homme d'esprit.

Je reviens à cette qualité de la tragédie de Luther : *on ne peut plus l'oublier*. Si nous eussions vu de même les grands évènements de notre histoire de France, au lieu d'hésiter et d'être obligé de temps en temps d'ouvrir l'atlas de Lesage, toutes nos catastrophes nationales seraient gravées en traits de sang dans notre mémoire. Ce mot *traits de sang* nous

avertit du grand obstacle qui va naître au genre romantique ; nos annales sont tellement dégouttantes de sang; nos meilleurs princes ont été si barbares, que notre histoire se refusera à chaque instant à être présentée avec naïveté. Comment montrer François Ier faisant brûler Dolet, qui passait pour son fils naturel, parce qu'il était soupçonné d'hérésie? — Quel est le roi, en France, qui voudra laisser avilir ainsi ses prédécesseurs, et par là l'autorité qu'il tient d'eux[1] ? Il vaut bien mieux tout cacher sous la pompe du vers alexandrin. Il faut un casque et une visière baissée à l'homme dont la peau est hideusement sillonnée par des taches de naissance. Telle est la raison qui fera que les rois encourageront leurs académies à injurier les romantiques.

Ceux-ci devaient faire des concessions, user d'adresse, ne dire qu'une partie de la vérité, surtout ménager les vanités des petits hommes vivants, toutes choses bonnes au succès peut-être ; mais ce serait, en prêchant le romantisme, être classique en effet. Toutes ces précautions, toutes ces demi-faussetés étaient de mise il y a quarante ans, aujourd'hui, depuis la *sainte alliance*, personne ne peut plus tromper personne ; la méfiance, mise dans tous les cœurs par des objets plus importants, étendra son influence jusqu'aux jeux de la littérature ; il faut jouer cartes sur table, et, si on les cache, la presse est là pour montrer la vérité, et le public pour ne plus accorder que son mépris à qui une fois chercha à le tromper.

J'expose en termes clairs et imprudents ce qui me semble la vérité ; si je me trompe, le public m'aura bientôt oublié ; mais quelles que soient les injures des classiques, ayant été franc, le mépris ne pourra m'atteindre. Tout au plus trouvera-t-on que je mets trop d'importance à tout ceci ; dans une heure, je rirai moi-même de la phrase que je viens d'écrire ; elle trahit l'homme qui vient de relire *Luther* avec enthousiasme. Mais probablement je n'effacerai pas cette phrase ; elle me semblait vraie au moment où j'écrivais, et l'homme échauffé par le spectacle d'une grande action vaut bien l'homme de salon, ra-

[1] Philippe II envoie le duc d'Albe conquérir la Hollande... La ville de Naarden refuse de se rendre ; le duc fait appeler ses troupes sous les murs de cette malheureuse ville ; elle demande à capituler... ce trait est horrible. C'est par égard que je n'ai pas pris une anecdote toute semblable dans l'histoire de Catherine de Médicis. (Watson, liv. XII.)

mené à la stricte prudence par la vue des cœurs froids. *Luther* est peut-être la plus belle pièce depuis Shakspeare [1].

J'aurais voulu une scène représentant un peu le parti contraire : un moine italien vendant des *indulgences*, et avec sa recette du jour payant une fille dans un cabaret, et se prenant aux cheveux avec un autre moine. Le sérieux tendre et bon du Germain, dont la pensée se perd dans le ciel, est frappé de ce spectacle, qui fait en grande partie la force de Luther.

CHAPITRE X [2]

Réponse à quelques objections.

I

Platon avait l'âme d'un grand poète, et Condillac l'âme d'un chirurgien anatomiste. L'âme ardente et tendre de 10 Platon a senti des choses qui resteront à jamais invisibles à Condillac et gens de son espèce. Il y a quelques années qu'un mauvais danseur de l'Opéra était en même temps un graveur fort distingué ; aurait-il été bienvenu à dire aux gens qui lui reprochaient de mal danser : 'Voyez comme je grave, et la gravure n'est-elle pas un art bien plus noble que la danse?'

Tel est Platon, âme passionnée, poète sublime, poète entraînant, écrivain de premier ordre et raisonneur puéril. Voyez,

[1] Feuilleton du *Journal des Débats* du 12 mars 1849.

M. J. J. rendant compte du roman de M. le marquis de Custine, ayant pour titre *Romuald ou la vocation* (4 vol.), parle de la pièce de Zacharias Werner ; il la nomme ainsi : *Luther, ou la consécration de la force.*

M. de Custine, alors tout jeune homme, fut en relation à Rome, en 1812, avec Werner, qui a joué un rôle important parmi les poètes contemporains.

[2] Ce chapitre est en grande partie (de la page 62 à la page 78) la réponse de Beyle à une lettre que M. de Lamartine écrivait, à son sujet, à M. de M... le 19 mars 1823. Dans cette lettre, M. de Lamartine rendait compte de l'impression qu'il avait reçue à la lecture de la première partie de *Racine et Shakespeare.* Deux jours après, le 21 mars, Beyle écrivait sa : *Réponse à quelques objections*, ainsi que la préface qui est en tête de ce cahier.

Pour l'intelligence du chapitre X et dans l'intérêt des lecteurs, on a cru devoir placer à la fin dudit chapitre la lettre de M. de Lamartine. Cette lettre a été trouvée piquée au soixantième feuillet du manuscrit de la main de Beyle.

dans la traduction de M. Cousin, les drôles de raisonnements que fait Socrate.

L'idéologie est une science non seulement ennuyeuse, mais même impertinente. C'est comme un homme qui nous arrêterait dans la rue, nous proposant de nous enseigner à marcher. 'Est-ce que je ne marche pas depuis vingt ans, lui répondrions-nous, et ne marché-je pas fort bien?' Il n'en est pas moins vrai que les trois quarts des hommes marchent mal et de manière à se fatiguer bientôt. Les gens qui repousseraient
10 avec le plus d'aigreur l'impertinente proposition sont ceux qui marchent le mieux, et qui ont inventé pour leur propre compte quelque art imparfait de bien marcher.

Il est agréable de croire apprendre l'idéologie en lisant un grand poète tel que Platon, obscur quelquefois, mais de cette obscurité qui touche et séduit les âmes élevées. Rien de sec, au contraire, et de décourageant comme les pages de Condillac; comme il fait profession d'y voir clair et qu'il ne voit pas ce qu'il y a de généreux et de noble dans la vie, il semble la condamner au néant; car nous sentons qu'il a la vue très nette.
20 Voilà deux raisons pour lesquelles beaucoup de gens destinés aux arts par la nature, mais paresseux comme nous le sommes tous, dès qu'ils entreprennent de raisonner sur des choses un peu élevées et difficiles, se perdent dans la nue[1] avec le divin Platon. Si on les y attaque, ils se mettent bien vite en colère et disent à l'assaillant: 'Vous avez l'âme froide, sèche et commune. — Du moins, n'ai-je pas de paresse, pourrait-on répondre, et me suis-je donné la peine d'apprendre l'idéologie dans les philosophes et non dans les poètes.'

S'il est un conte rebattu dans les livres, c'est celui-ci: Vol-
30 taire avait consenti à faire dire des vers à une jeune personne qui se destinait au théâtre. Elle commence un morceau du rôle d'Aménaïde. Le grand homme, étonné de sa froideur, lui dit: 'Mais, mademoiselle, si votre amant vous avait trahi, lâchement abandonnée, que feriez-vous? — J'en prendrais un autre,' répond ingénument la jeune fille. Voilà le bon sens de Condillac, opposé au génie de Platon. Je conviendrai sans peine que, dans les dix-neuf vingtièmes des affaires de la vie, il vaut mieux être raisonnable et de bon sens comme cette jeune fille prudente. Le mal, c'est quand de telles gens veulent se

[1] J.-J. Rousseau, première page d'*Émile*.

mêler des beaux-arts, en raisonner, ou, qui pis est, les pratiquer. Voyez les musiciens français. Les passions et les arts ne sont qu'une importance ridicule attachée à quelque petite chose.

II

Le *beau idéal* est le premier but des arts, et vous ne le dites pas.' Voilà la seconde objection que l'on me fait. Je réponds : J'ai cru que c'était chose convenue.

III

Il me reste deux choses à dire sur le *beau*.

La première, c'est que, quoique j'estime beaucoup les peintres qui font du *beau idéal*, tels que Raphaël et le Corrège, cependant je suis loin de mépriser ces peintres que j'appellerais volontiers *peintres-miroirs*, ces gens qui, comme Guaspre, Poussin, reproduisent exactement la nature, ainsi que le ferait un miroir. Je vois encore, après cinq ans, en écrivant ceci, les grands paysages du Guaspre, qui garnissent les salles du palais Doria, à Rome, et qui reproduisent si bien cette sublime campagne de Rome. Reproduire exactement la nature, sans art, comme un miroir, c'est le mérite de beaucoup de Hollandais, et ce n'est pas un petit mérite ; je le trouve surtout délicieux dans le paysage. On se sent tout à coup plongé dans une rêverie profonde, comme à la vue des bois et de *leur vaste silence*. On songe avec profondeur à ses plus chères illusions ; on les trouve moins improbables ; bientôt on en jouit comme de réalités. On parle à ce qu'on aime, on ose l'interroger, on écoute ses réponses. Voilà les sentiments que me donne une promenade solitaire dans une véritable forêt.

Ces *peintres-miroirs*, dans tous les genres, sont infiniment préférables aux gens communs qui veulent suivre Raphaël. Si ces gens étaient capables de produire un effet, ce serait de dégoûter de Raphaël. Ainsi, Dorat, Destouches... ont voulu faire des comédies à l'instar de Molière. J'aime bien mieux le simple Carmontelle ou Goldoni, qui ont été les *miroirs de la nature*. La nature a des aspects singuliers, des contrastes sublimes ; ils peuvent rester inconnus au *miroir* qui les reproduit, sans en avoir la conscience. Qu'importe ! si j'en ai la touchante volupté.

C'est ainsi que je m'explique le charme des plus anciens peintres des écoles italiennes : Bonifazio, Ghirlandajo, Le Mantègne, Masaccio, etc.

J'aime mieux une vieille pièce de Massinger que le *Caton* d'Addison. Je préfère la *Mandragore* de Machiavel aux comédies de M. l'avocat Nota, de Turin.

L'homme qui raconte ses émotions est le plus souvent ridicule ; car si cette émotion[1] lui a donné le bonheur, et s'il ne parle pas de manière à reproduire cette émotion chez ses auditeurs, il excite l'envie ; et plus il aura affaire à des âmes communes, plus il sera ridicule.

Il y a une exception pour la terreur ; nous ne trouvons jamais odieux les gens qui font des contes de revenants, quelque communs et grossiers qu'ils soient ; nous avons tous eu peur dans notre vie.

IV

Les artistes dans le genre grave sont sujets à tomber dans le dédain, qui est aussi la sottise, envers les artistes dont le but est de faire naître le *rire*. Les graves se prévalent d'un privilège injuste, et dont ils sont redevables au pur hasard, ce à quoi je ne vois guère d'élévation. Renvoyons cela à la vile carrière de l'ambition ; dans les arts, il faut plus de noblesse d'âme, ou l'on reste plat.

L'homme du peuple que l'on conduit au spectacle, dans l'admirable roman de *Tom Jones*, trouve que c'est le roi de la tragédie qui a le mieux joué ; il s'indigne qu'on ose comparer un autre personnage au roi qui, d'abord, était le mieux vêtu, et qui, en second lieu, a crié le plus fort. Les gens du peuple, même ceux qui marchent en carrosse, reproduisent tous les jours ce beau sentiment qu'ils appellent un raisonnement. Ils font la mine à tout ce qui n'est pas très noble. C'est de cette classe privilégiée, destinée par la nature à aimer de passion les dindes truffées et les grands cordons, que partent les plus véhémentes injures contre notre pauvre Shakespeare.

Les artistes graves sont sujets à confondre, de bonne foi, ce qui est *comique* avec le *laid* ; c'est-à-dire, les choses créées défectueuses exprès, pour faire naître le rire, comme la manière

[1] Comme J.-J. Rousseau dans les *Confessions*.

de raisonner de Sancho, avec les choses tout bonnement laides par impuissance d'être belles, et que produit un artiste grave qui cherche le beau et qui se trompe ; par exemple, le sculpteur qui fit Louis XIV nu, en Hercule, à la Porte-Saint-Denis, et qui, comme M. Bosio, fidèle à la perruque, a conservé à ce prince la grande perruque bouffante, coûtant mille écus.

J'ai trouvé cette injustice envers le *rire* chez Canova ; et Vigano a été, parmi les grands artistes que j'ai eu le bonheur d'approcher, le seul qui ait évité cette sottise !

Demandons-nous à la sculpture de rendre le mouvement, 10 ou à l'art des David et des Girodet de représenter une nuit parfaite? Il serait également absurde d'exiger d'un artiste qu'il *sente* le mérite d'un autre artiste qui s'immortalise dans le genre immédiatement voisin du sien. S'il trouvait ce genre préférable, il le prendrait.

Après avoir expliqué, tant bien que mal, en mauvais italien, cette idée à Canova, je lui disais : ' Voulez-vous vous ravaler, vous grand homme, à qui la forme d'un nuage, considérée à minuit, en rentrant chez vous, dans votre jeunesse, a fait répandre des larmes d'extrême plaisir, voulez-vous vous rava- 20 ler à la grossièreté d'âme de ce banquier à qui vingt-cinq ans d'arithmétique (M. Torlonia, duc de Bracciano) et des idées sordides ont valu dix millions? Dans sa loge, an théâtre d'Argentina, il ne songe qu'au moyen d'attaquer l'impresario et de le payer dix sequins de moins. Il condamne hautement, comme manquant de dignité, les flonflons de Cimarosa sur le mot *felicità*, et leur préfère savamment la musique noble et grave des Mayer et des Paer. Mais elle ennuie ! — Qu'importe? elle est digne.

' Avouez donc bonnement, disais-je à Canova, et comme il 30 convient à un grand homme tel que vous l'êtes, que *non omnia possumus omnes ;* que, quelque bons yeux que nous ayons, nous ne pouvons pas voir à la fois les deux côtés d'une orange.

' Vous, auteur sublime des *trois Grâces* et de la *Madeleine*, vous n'aimez dans la nature que ses aspects nobles et touchants ; ce sont les seuls qui vous jettent dans cette douce rêverie qui fit le bonheur de votre jeunesse, dans la lagune à Venise, et la gloire de votre vie. Vous ne seriez plus vous-même si d'abord vous voyiez le côté comique des choses. Le comique ne vaut pour vous que comme délassement. 40

'Pourquoi donc parlez-vous du comique, pourquoi prétendre dicter des lois sur un genre que vous ne sentez que d'une manière secondaire? Voulez-vous donc absolument être universel? Laissez cette prétention bizarre aux pauvres diables qui ne sont pas même particuliers.

'Avez-vous daigné observer comment le vulgaire acquiert la connaissance des hommes de génie? Quand cent ans se sont écoulés, et qu'il voit que personne n'a approché de Milton, qu'il méprisait fort de son vivant, il le proclame un grand poète, et sur-le-champ explique son génie par quelque raison absurde.

'C'est ce qu'on appelle la manière arithmétique de sentir le *beau*. Est-elle faite pour vous? Les biographes mentent sciemment quand ils vous montrent les grands hommes honorés de leur vivant; le vulgaire n'honore que les généraux d'armée. Molière, avant le 18 novembre 1659[1], n'était qu'un farceur pour les trois quarts de Paris, et il ne fut pas même de l'Académie, position où arrivait d'emblée le moindre abbé précepteur du plus petit duc.'

Ce gros receveur général, qui ne parle plus que chevaux et que landau, voyant que depuis cent ans il n'a rien paru d'égal au *Roman comique* de Scarron, daignera peut-être fermer les yeux sur la trivialité du rôle de Ragotin, lui qui, pendant trente ans, fit la cour à des Ragotins, et il achètera les œuvres de Scarron, si toutefois elles sont imprimées par Didot, dorées sur tranche et reliées par Thouvenin.

Cet homme de goût-là admirera tout de suite la noble *Clarisse Harlowe* ou les œuvres de madame Cottin. Prêtez l'oreille à la conversation des gens qui ne songent pas à se faire honneur de leur littérature, et vous entendrez citer dix fois le *Roman comique* contre une seule fois le noble Malek-Adel. C'est que Ragotin a le *beau idéal* du rire; il est lâche, il est vain, il veut plaire aux dames, quoique pas plus haut qu'une botte, et, malgré toutes ces belles qualités, nous ne le méprisons pas absolument, ce qui fait que nous en rions.

Je regrette les phrases précédentes; je ne trouve rien de respectable comme *un ridicule*. Dans l'état de tristesse aride d'une société alignée par la plus sévère vanité, un ridicule est

[1] Jour de la première représentation des *Précieuses ridicules* sur le théâtre du Petit-Bourbon.

la chose du monde que nous devons cultiver avec le plus de soin chez nos amis ; cela fait rire intérieurement quelquefois.

Quant aux hommes que j'honore, je suis fâché de les voir me nier le mérite de Pigault-Lebrun, tandis qu'un mérite de beaucoup inférieur, pourvu qu'il soit dans le *genre grave*, attire sur-le-champ leurs louanges ; par exemple, *Jacques Fauvel*, où les femmes n'osent jamais louer le comique et surtout le détailler, comme elles détaillent le mérite sérieux de Walter Scott. 10

V

Les âmes tendres et exaltées, qui ont eu la paresse de ne pas chercher l'*idéologie* dans les philosophes, et la vanité de croire l'avoir apprise dans Platon, sont sujettes à une autre erreur : elles disent qu'il y a un *beau idéal absolu ;* que, par exemple, s'il eût été donné à Raphaël et au Titien de se perfectionner à chaque instant davantage, ils seraient arrivés un beau jour à produire *identiquement* les mêmes tableaux.

Elles oublient que Raphaël trouvait que ce que l'aspect d'une jeune femme qu'il rencontrait au Colisée avait de plus beau, c'étaient les *contours*, tandis que le Titien admirait avant 20 tout la *couleur*.

'Aucun chemin de fleurs ne conduit à la gloire,'

a dit La Fontaine. Que n'est-il encore de ce monde pour le répéter, sur tous les tons, aux aimables paresseux que j'attaque! — Ces âmes tendres, exaltées, éloquentes, les seules que j'aime au monde, méprisent l'anatomie comme une science d'apothicaire. C'est cependant dans l'amphithéâtre du Jardin des Plantes et non ailleurs qu'elles trouveront la réfutation du système de Platon sur l'identité du beau idéal chez tous les hommes. Voltaire l'a dit dans un style que je n'oserais me 30 permettre, tant la délicatesse a fait de progrès !

Rien de plus beau aux yeux d'un crapaud que sa crapaude aux gros yeux sortant de la tête.

Croit-on, de bonne foi, qu'un brave général noir, de l'île de Saint-Domingue, admire beaucoup la fraîcheur de coloris des Madeleines du Guide?

Les hommes ont des tempéraments divers. Jamais le sombre et fougueux Bossuet ne pourra sentir la douceur charmante et tendre de Fénelon.

Exaltez, tant qu'il vous plaira, par la pensée, les facultés de ces deux grands écrivains ; supposez-les s'approchant sans cesse davantage de la perfection, toujours Bossuet s'écriera d'une voix sombre et tonnante :

'Madame se meurt, Madame est morte !'

Fénelon dira toujours :

10 'Alors Idoménée avoua à Mentor qu'il n'avait jamais senti de plaisir aussi touchant que celui d'être aimé, et de rendre tant de gens heureux. Je ne l'aurais jamais cru, disait-il : il me semblait que toute la grandeur des princes ne consistait qu'à se faire craindre ; que le reste des hommes était fait pour eux, et tout ce que j'avais ouï dire des rois qui avaient été l'amour et les délices de leurs peuples me paraissait une pure fable ; j'en reconnais maintenant la vérité. Mais il faut que je vous raconte comment on avait empoisonné mon cœur dès ma plus tendre enfance sur l'autorité des rois. C'est ce qui 20 a causé tous les malheurs de ma vie.' (Livre XIII.)

Au lieu de devenir semblables et de se rapprocher, ils s'éloignent sans cesse davantage. S'ils se ressemblent encore un peu, c'est par timidité, c'est qu'ils n'osent pas écrire tout ce que leur âme de feu leur suggère.

Je n'ose conduire le lecteur à l'amphithéâtre du Jardin des Plantes ; il serait peut-être indiscret de lui proposer ensuite un petit voyage en Saxe, suivi d'une course de deux mois dans les Calabres. Si cependant il voulait étudier ainsi la littérature, au lieu de lire tous les deux ans, dans le *Philosophe à la* 30 *mode*, une nouvelle explication du *beau*, il conclurait bientôt, de mille faits observés, qu'il est des tempéraments divers et que rien ne diffère davantage que le flegmatique habitant de Dresde et le bilieux coquin de Cosenza.

Je lui dirais alors, ou plutôt il se dirait, ce qui vaut bien mieux, que le *beau idéal* de ces gens-là diffère ; et six mois ou un an après, il arriverait enfin à cette proposition énorme et qui lui semble si baroque aujourd'hui.

Chaque homme aurait, s'il y songeait bien, un beau idéal différent.

Il y a autant de *beaux idéals* que de formes de nez différentes ou de caractères différents.

Mozart, né à Salzbourg, a travaillé pour des âmes flegmatiques, mélancoliques et tendres comme lui ; et Cimarosa, pour des âmes ardentes, passionnées, sans repos dans leurs passions, et ne voyant jamais qu'un seul objet.

Des hommes de l'esprit le plus vif me nient ces vérités ; qu'en conclurai-je ? Qu'ils manquent de génie ? Qu'ils n'ont pas fait des ouvrages sublimes, entre autres choses mille fois supérieures à cette brochure ? 10

Loin de moi une telle sottise ; j'en conclurai qu'ils ont été paresseux dans leur jeunesse, ou bien qu'une fois arrivés à quarante ans, ils ont fermé la porte aux idées nouvelles.

Leurs enfants, qui auront été élevés après 1815, quand ces idées commenceront à courir les rues[1], auront raison contre leurs illustres pères dans ce petit détail, et, comme moi, seront des gens médiocres, fort inférieurs à leurs pères. Nous dirons péniblement comment ces esprits charmants devraient s'y prendre pour être encore plus sublimes ; eux, cependant, continuent à faire des choses sublimes, et nous, à peine pouvons- 20 nous faire des brochures.

VI

On me dit : *Le vers est le beau idéal dans l'expression ;* une pensée étant donnée, le vers est la manière *la plus belle* de la rendre, la manière dont elle fera *le plus* d'effet.

Je nie cela pour la tragédie, du moins pour celle qui tire ses effets de la peinture exacte des mouvements de l'âme et des évènements de la vie.

La pensée ou le sentiment doit, avant tout, être énoncée avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du poème épique. 30

Lorsque la mesure du vers n'admettra pas le *mot précis* qu'emploierait un homme passionné dans telle situation donnée, que ferez-vous ? Vous trahirez la passion pour l'alexandrin, comme le fait souvent Racine. La raison en est simple ;

[1] Ton ignoble en 1788 et qui, suivant moi, est redevenu énergique et vrai en 1823, comme il l'était peut-être en 1650, avant que la cour eût épuré et tamisé la langue, comme dit fort bien Goethe, page 77.

peu de gens connaissent assez bien les passions pour dire : Voilà le mot propre que vous négligez ; celui que vous employez n'est qu'un faible synonyme ; tandis que le plus sot de l'audience sait fort bien ce qui fait un vers dur ou harmonieux. Il sait encore mieux, car il y met toute sa vanité, quel mot est du langage noble et quel n'en est pas.

L'homme qui parle le langage noble est de la cour, tout autre est *vilain*. Or les deux tiers de la langue, ne pouvant être employés à la scène que par des *vilains*, ne sont pas du
10 style noble.[1]

Hier (26 mars), à un concert à l'Opéra, comme l'orchestre écorchait le duo d'*Armide*, de Rossini, mon voisin me dit : ' C'est détestable ! c'est indigne ! ' — Étonné, je lui réponds : ' Vous avez bien raison. — C'est indigne, poursuit-il, que les musiciens ne soient pas en culottes courtes ! ' Voilà le public français et la dignité telle que la cour nous l'a donnée.

Je crois pouvoir conclure que, quand l'expression de la pensée n'est pas susceptible d'autre beauté que d'une *clarté parfaite*, le vers est déplacé.

20 Le vers est destiné à rassembler en un foyer, à force d'ellipses, d'inversions, d'alliances de mots, etc. (privilèges de la poésie), les choses qui rendent frappante une beauté de la nature ; or, dans le genre dramatique, ce sont les *scènes précédentes* qui font *sentir* le mot que nous entendons prononcer dans la scène actuelle. Par exemple, Talma disant à son ami :

' Connais-tu la main de Rutile ? '
(*Manlius.*)

Le personnage tombe à n'être plus qu'un rhéteur *dont je me méfie*, si, par la poésie de l'expression, il cherche à ajouter à la force de ce qu'il dit ; grand défaut des poètes dramatiques qui
30 brillent par le style.

Si le personnage a l'air le moins du monde de songer à son style, la méfiance paraît, la sympathie s'envole et le plaisir dramatique s'évanouit.

Pour le plaisir dramatique, ayant à choisir entre deux excès, j'aimerai toujours mieux une prose trop simple, comme celle de Sedaine ou de Goldoni, que des vers trop beaux.

Rappelons-nous sans cesse que l'action dramatique se passe

[1] Laharpe, *Cours de littérature.*

dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre et les loges au moyen de la baguette magique d'une fée. Les personnages ne savent pas qu'il y a un public. Dès qu'ils font des concessions *apparentes* à ce public, à l'instant ce ne sont plus des personnages, ce sont des rapsodes récitant un poème épique plus ou moins beau.

L'inversion est une grande *concession* en français, un immense privilège de la poésie, dans cette langue amie de la vérité et claire avant tout. 10

L'empire du *rhythme* ou du vers ne commence que là où l'inversion est permise.

Le vers convient admirablement au poème épique, à la satire, à la comédie satirique, à une certaine sorte de tragédie faite pour des courtisans.

Jamais un homme de cour ne cessera de s'extasier devant la noblesse de cette communication, faite par Agamemnon à son gentilhomme de la chambre, Arcas :

> '...Tu vois mon trouble, apprends ce qui la cause,
> Et juge s'il est temps, ami, que je repose. 20
> Tu te souviens du jour qu'en Aulide assemblés, etc.'
> (*Iphigénie*, acte Ier, scène 1re.)

Au lieu de ce mot *tragédies*, écrivez en tête des œuvres de Racine : *Dialogues extraits d'un poème épique*, et je m'écrie avec vous : C'est sublime. Ces dialogues ont été de la tragédie pour la nation *courtisanesque* de 1670 ; ils n'en sont plus pour la population raisonnante et industrielle de 1823.

A cela on répond par une personnalité plus ou moins bien déguisée sous des termes fort polis : 'Votre âme n'est pas faite pour sentir la beauté des vers.' Rien n'est plus possible, et, si cela est, mes raisons tomberont bientôt dans le mépris, comme 30 venant d'un aveugle qui se mettrait à raisonner des couleurs.

Tout ce que j'ai à dire, c'est que moi, Français moderne, qui n'ai jamais vu d'habits de satin et à qui le despotisme a fait courir l'Europe dès l'enfance et manger de la vache enragée, je trouve que les personnages de Racine, d'Alfieri, de Manzoni, de Schiller, ont toujours la mine de gens *contents de si bien parler*. Ils sont remplis de passion ; soit, mais ils sont d'abord contents de bien parler.

Présentement, il nous faut des tragédies en prose, ai-je dit dans la première partie de *Racine et Shakespeare*. On m'a répondu que j'étais un sot[1]. On m'a dit : ' Votre âme n'est pas faite pour sentir la beauté des vers.' — Qu'importe? Attendons deux ans, et voyons si les idées de ce pamphlet trouveront des voix pour les répéter. Je suis comme ce soldat de Mayence, en 1814, qui s'intitula le général *Garnison* et commanda pendant trois jours. Je n'ai pas de nom. Je ne suis rien, si je suis seul ; je ne suis rien, si personne ne me suit. Je suis tout, si le public se dit : ' Cet homme a émis une pensée.' — Je ne suis rien, ou je suis la voix d'un public à qui la terreur de la grande ombre de Racine tenait la bouche fermée. Croit-on que je ne sente pas le ridicule d'une horloge qui, à midi, marquerait quatre heures?— J'élève la voix, parce que je vois clairement que l'heure du *classicisme* est sonnée. Les courtisans ont disparu, les pédants tombent ou se font censeurs de la police, le *classicisme* s'évanouit.

VII

Je me souviens que je trouvai un jour à Kœnigsberg un auteur français de mes amis, homme d'esprit, plein de vanité, auteur s'il en fut, mais assez bon écrivain, à cela près qu'il ne sait pas un mot de français. Il me lut un pamphlet de sa façon fort plaisant ; comme je l'exhortais à se servir des mots et des tours de phrases que l'on trouve dans Rousseau, La Bruyère, etc. : ' Je vois bien que vous êtes un aristocrate, me dit-il rouge de colère ; vous n'êtes *libéral* que de nom. Quoi ! vous admettez l'autorité de quarante pédants serviles réunis au Louvre, et qui ne pensent qu'à se souffler noblement une pension de six mille francs ou une croix de la Légion d'honneur ! Non, non, vous n'êtes pas libéral. Je m'en étais bien douté hier soir, en vous voyant vous tant ennuyer dans la société de ces quatre honnêtes marchands de blé de Hambourg. Savez-vous ce qu'il vous faut? Des salons et des marquis pour vous applaudir. Allez, vous êtes un homme jugé, vous n'aimerez jamais la patrie, et vous serez un tiède toute votre vie.'

Cette colère, de la part d'un ami d'enfance, me plut beau-

[1] *Pandore* du 26 mars 1823.

coup ; j'y vis bien à nu le ridicule de l'espèce humaine. Je lui fis quelques mauvaises réponses inconcluantes pour en bien jouir et le faire se développer au long. Si j'eusse voulu parler raison, j'aurais dit : ' Je mépriserais autant que vous les quarante dont il s'agit (c'était en 1806) s'ils parlaient en leur nom ; mais ce sont des gens fins et dès longtemps habiles à écouter. Ils prêtent une oreille fort attentive à la voix du public ; ces quarante ne sont, à vrai dire, que les secrétaires du public en ce qui a rapport à la langue. Jamais ils ne s'occupent des idées, mais seulement de la manière de les exprimer. Leur affaire est de noter les changements successifs des mots et des tours de phrase au fur et à mesure qu'ils les observent dans les salons. Adorateurs de tout ce qui est suranné, il faut qu'un usage nouveau soit bien avéré et bien incontestable pour qu'ils se déterminent à la douleur de lui donner place en leur calepin. C'est la vertu d'un secrétaire, et je les en estime.'

Il ne faut pas innover dans la langue, parce que la langue est une chose de convention. — Cette chose que voilà s'appelle une *table* ; la belle invention si je me mets à l'appeler une *asphocèle*. Ce petit oiseau qui sautille sous ce toit s'appelle une *mésange* ; sera-t-il bien agréable de l'appeler un *noras ?*

Il est des *tours* d'une langue comme de ses mots. Je trouve dans La Bruyère et Pascal tel tour de phrase pour exprimer l'*étonnement et le mépris*, mélangés ensemble par portions égales. A quoi bon inventer un tour nouveau ? Laissons cette gloire à madame de Staël, à MM. de Chateaubriand, de Marchangy, vicomte d'Arlincourt, etc., etc. Il est sûr qu'il est plus agréable et plus vite fait d'inventer un tour que de le chercher péniblement au fond d'une *lettre provinciale* ou d'une harangue de Patru.

Je crains que la postérité la plus reculée, lorsqu'elle s'occupera de ces grands écrivains, ne les ravale au rang des Sénèque ou des Lucain, que nous comprenons moins facilement que Cicéron et Virgile. Il est vrai que la postérité sera récompensée de sa peine par la sublimité des pensées. Peut-être cependant lui échappera-t-il le souhait que ces grands écrivains, pensant mieux que Voltaire et Rousseau, eussent daigné se servir de la même langue. Ils eussent alors réuni tous les avantages.

Une langue est composée de ses *tours* non moins que de ses

mots. Toutes les fois qu'une idée a déjà un tour qui l'exprime clairement, pourquoi en produire un nouveau? On donne au lecteur le petit chatouillement de la surprise ; c'est le moyen de faire passer des idées communes ou trop usées ; le plaisir de deviner des énigmes et de voir comment *pressoir* se dit en style noble fait encore lire aujourd'hui deux pages de M. l'abbé Delille. Je vois aussi l'apothicaire du coin qui, pour s'anoblir, fait écrire en lettres d'or sur sa maison : *Pharmacie de M. Fleurant.*

10 Le fat de province, en parlant du théâtre de ses succès, est fort embarrassé de savoir s'il doit dire : ' Je trouvai madame une telle, que j'avais séduite à la campagne, *dans la société*, ou *dans le monde*, ou *dans les salons*.'

En parlant de sa future, il ne sait s'il doit dire : ' C'est une fort jolie fille, ou c'est une jolie demoiselle, ou c'est une jeune personne fort jolie. Son embarras est grand, car il y a de bons couplets de vaudeville qui se moquent de toutes ces locutions.

Peut-être faut-il être *romantique* dans les idées : le siècle le veut ainsi ; mais soyons *classiques* dans les expressions et les 20 tours ; ce sont des choses de convention, c'est-à-dire à peu près immuables ou du moins fort lentement changeables.

Ne nous permettons, tout au plus de temps à autre, que quelque ellipse, après laquelle soupiraient Voltaire et Rousseau, et qui semble donner plus de rapidité au style. Encore je ne voudrais pas jurer que cette petite licence ne nous rende peu intelligibles à la postérité.

VIII

Du goût.

Qu'est-ce que le goût?

Goethe répond : ' C'est la mode ; c'est, en écrivant, l'art de plaire le plus possible aujourd'hui. C'est l'art de bien 30 mettre sa cravate dans les ouvrages de l'esprit.

' Le caractère du génie, c'est de produire en abondance des idées neuves [1]. Son orgueil fait qu'il aime mieux créer une pensée, donner au public un aperçu neuf, qu'en vain l'on chercherait dans quelque volume antérieur, que parer et ren-

[1] *Hommes célèbres de France au dix-huitième siècle.*

dre agréable à tous les yeux l'idée neuve qu'il a trouvée il n'y a qu'un instant. Mais l'homme de génie ne produit pas sans dessein : savant, il destine ses ouvrages à éclairer les autres hommes ; littérateur, à leur plaire. Ici commencent l'action et le travail du *goût*, intermédiaire placé entre le monde idéal, où le génie marche seul, environné de ses conceptions, et le monde réel et extérieur, où il se propose de les produire. Le *goût* examine l'état moral du pays et de l'époque, les préjugés répandus, les opinions en vogue, les passions régnantes ; et, d'après le résultat de cet examen, il enseigne au génie les convenances, les 10 bienséances à observer, lui indique comment il doit ordonner ses compositions, sous quelles formes il doit présenter ses idées pour faire sur le public l'impression la plus vive et la plus agréable. Lorsque le même homme possède ce double avantage, le génie, puissant créateur, et le *goût*, habile arrangeur, il devient un de ces écrivains heureux, l'admiration de la jeunesse. C'est pour lors que son succès atteint et surpasse ses espérances, et que son talent règne en souverain sur tous les esprits et sur tous les cœurs. Mais lorsqu'il ne les réunit (les deux facultés) qu'à un degré inégal, et ses ouvrages et ses 20 succès se ressentent de ce manque de fidélité à la mode.

'Toute la partie médiocre et demi-médiocre du public ne voit pas ses idées neuves. Il produit son effet sur certains esprits, il le manque sur d'autres : ce désaccord du génie et du goût, dans un même talent, donne lieu, de la part du public, aux jugements les plus contradictoires ; ceux qui ne sont sensibles qu'à ses défauts s'indignent que d'autres lui trouvent des beautés ; ils le rabaissent au-dessous de sa valeur réelle, et voudraient l'anéantir ; leur mépris est sincère. Ceux à qui des circonstances analogues, dans leur vie antérieure, ont donné 30 de la sympathie pour l'esprit de notre auteur, sont plus touchés de ce qu'il a de recommandable que blessés de ses imperfections ; ils lui prêtent généreusement tout ce qui lui manque, cherchent en quelque sorte à le compléter, et par leurs louanges le placent à une hauteur qu'il n'atteint pas. Tous ont tort. Le génie reste tel qu'il est, quelles que soient nos dispositions accidentelles à son égard ; ni la vengeance pour l'ennui qu'il nous a donné, ni la reconnaissance du plaisir que nous lui devons ne peuvent l'enrichir en lui prêtant ce qu'il n'a point ; on l'appauvrit en lui enlevant ce qu'il possède. 40

'La juste appréciation de ce qui doit plaire en tel pays ou à telle époque, d'après l'*état* des esprits, voilà ce qui constitue le goût. Comme cet état moral varie infiniment d'un siècle et d'un pays à un autre, il en résulte les vicissitudes les plus étonnantes.

'Les Français ont eu, au seizième siècle, un poète nommé *du Bartas*, qui fut alors l'objet de leur admiration la plus vive. Sa gloire se répandit en Europe ; on le traduisit en plusieurs langues. Son poème, en sept chants, sur les sept jours de la
10 *Création*, intitulé la *Semaine*, eut, en cinq ans, trente éditions. Du Bartas fut un *homme de goût* pour l'an 1590. Aujourd'hui, à la vue de ses descriptions naïves et longuettes, le plus mince journaliste s'écrierait : *Quel goût détestable !* Et il aurait raison, comme on eut raison en 1590, tant le goût est local et instantané, tant il est vrai que ce qu'on admire en deçà du Rhin, souvent on le méprise au delà, et que les chefs-d'œuvre d'un siècle sont la fable du siècle suivant.

'Il est facile de voir quels ont été les évènements de la révolution littéraire qui a précipité du Bartas dans l'oubli et le
20 mépris. Les grands seigneurs qui vivaient épars dans leurs châteaux, d'où souvent ils étaient redoutables aux rois [1], ayant été appelés à la cour par Richelieu, qui chercha à les désarmer et qui les y fixa en flattant et agaçant leur vanité, ce fut bientôt un honneur de vivre à la cour [2]. Aussitôt la langue prit un mouvement marqué d'épuration. *Les progrès du goût* consistèrent dans le perfectionnement des formes du style, qui devinrent de plus en plus classiques et calquées d'après l'étude et l'imitation des modèles de l'antiquité. Il y eut une *épuration* scrupuleuse et presque minutieuse qui *tamisa* la langue, si l'on
30 peut ainsi parler, et lui fit rejeter, comme *manquant de dignité* et marque certaine d'un *rang inférieur* chez qui s'en servait, un grand nombre de mots, de phrases, d'*idées même*, que renfermaient les livres antérieurs à cette épuration. Sans doute, en équivalent des pertes qu'un purisme si rigoureux lui faisait subir, la langue française a fait l'acquisition de quelques nouvelles formes de style irréprochables aux yeux de la critique. Je crois pourtant que la langue a perdu beaucoup d'expressions

[1] *Mémoires* de Bassompierre.
[2] Vie d'Agrippa d'Aubigné.

pittoresques et imitatives [1], et que par ce travail du *goût* elle a été plus épurée qu'enrichie.'

Ne voit-on pas sortir de toute cette révolution, décrite par Goethe en 1805, et des habitudes qu'elle dut laisser, le caractère de *pédantisme* si marqué aujourd'hui chez nos gens de lettres d'un certain âge? Les pédants du siècle de Louis XV n'ont plus accepté des choses nouvelles que de la part des jeunes courtisans et de ce qu'ils ont appelé le *bel usage*. Si les jeunes courtisans avaient été pédants comme les jeunes pairs d'Angleterre sortant d'Oxford ou de Cambridge, c'en était fait de la langue française, elle devenait un *sanscrit*, une langue de prêtres, un idiome privilégié ; jamais elle n'eût fait le tour de l'Europe.

' Chez un peuple plus raisonneur que sensible, qui a des opinions arrêtées, des préjugés tenaces, qui porte dans les plaisirs de l'esprit plus de *pédanterie* que d'enthousiasme, le génie est forcé de s'astreindre aux règles étroites qui lui sont prescrites, de marcher dans la route tracée devant lui : il subit des lois au lieu d'en imposer ; les traits de sa physionomie percent à peine à travers le masque qu'il est forcé de revêtir. Alors le goût est tyran, et le génie est esclave. C'est la situation où se sont trouvés la plupart des auteurs français [2].'

IX

Des personnes qui ne savent réfuter qu'en prêtant des absurdités à leurs adversaires ont eu la bonté de me faire dire qu'il *fallait jeter Racine au feu*. Un grand homme, dans quelque forme qu'il ait laissé une empreinte de son âme à la postérité, rend cette forme immortelle.

Il a donné d'une manière ou d'autre, par le dessin, comme Hogarth [3], ou par la musique, comme Cimarosa, les impressions de la nature sur son cœur ; ces *impressions* sont précieuses et à ceux qui, n'ayant pas assez d'esprit pour voir la nature

[1] Que M. P.-L. Courier, l'auteur de la *Pétition* pour des paysans qu'on empêche de danser, cherche à lui rendre aujourd'hui, dans sa traduction d'Hérodote.

[2] Goethe, *Les Hommes célèbres de France*.

[3] Célèbre peintre et graveur anglais ; né en 1697, mort en 1764. Il excella dans l'expression fidèle des passions et des scènes populaires.

dans la nature, en trouvent cependant beaucoup à en considérer des copies dans les ouvrages des artistes célèbres, et à ceux qui voient la nature, qui adorent ses aspects tour à tour sublimes ou touchants, et qui apprennent à en mieux goûter certains détails en livrant leurs âmes à l'*effet* des ouvrages des grands maîtres qui ont peint ces détails. C'est-à-dire que mon opinion politique, que je trouve écrite dans mon journal, se fortifie d'autant.

Après avoir entendu le duetto *Io ti lascio perchè uniti* du
10 commencement du *Matrimonio segreto* de Cimarosa, mon cœur apercevra de nouvelles nuances dans le spectacle de l'amour contrarié par l'ambition. Surtout le souvenir du duetto me mettra à même de faire abstraction de certaines circonstances vulgaires qui empêchent souvent l'émotion. Je me dirai en voyant des amants malheureux : C'est comme dans le *Matrimonio segreto*, quand Caroline a dit à son amant : *Io ti lascio.* Aussitôt, tout ce qu'il peut y avoir de *vulgaire* dans l'histoire des pauvres amants que je vois dans le salon disparaîtra, et je serai attendri. Je devrai ce moment délicieux, et peut-être
20 la bonne action qu'il m'inspirera, à l'existence de Cimarosa.

J'espère que voilà bien mettre les points sur les *i*, et que l'on ne pourra me faire dire quelque bonne absurdité ; tout au plus, les gens secs se moqueront de mes larmes ; mais il y a longtemps que j'en ai pris mon parti, et que nous sommes ridicules les uns pour les autres. Irai-je entreprendre de me changer parce que mon voisin est différent de moi?

Dans un millier d'années, chez des peuples qui sont encore à naître, Racine sera encore admirable :

1° Comme ayant souvent peint la nature d'une manière
30 étonnante, non pas dans le demi-calembour d'Agamemnon : *Vous y serez ma fille*, mais dans la réplique sublime d'Hermione à Oreste qui lui annonce la mort de Pyrrhus : *Qui te l'a dit?* dans le rôle céleste de Monime, duquel on a dit avec tant de raison : ' C'est de la sculpture antique ; ' dans les regrets de Phèdre :

> 'Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit
> Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.
> Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie,
> Je rends dans les tourments une pénible vie.'
>
> (Acte IV, scène vi.)

2° Dans cette même sublime tragédie de *Phèdre*, la nourrice de cette princesse, qui ne l'a pas quittée depuis sa naissance et qui l'aime comme son enfant, ayant à dire ce détail affreux : 'Ma fille n'a pris aucune nourriture depuis trois jours,' dit ces vers admirables :

ŒNONE.

. . . . . .
Rebelle à tous nos soins, sourde à tous nos discours,
Voulez-vous sans pitié laisser finir vos jours?
Quelle fureur les borne au milieu de leur course?
Quel charme ou quel poison en a tari la source?
Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux 10
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux ;
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture,' etc., etc.
(Acte Ier, scène iii.)

Admirez, si vous pouvez, l'idée d'*obscure* ajoutée à celle de *nuit* dans un tel moment. Eh bien ! nul doute que les gens à *goût délicat* de la cour de Versailles ne trouvassent cela fort beau ; on leur faisait éviter la locution bourgeoise : *depuis trois jours*, qui les eût empêchés net de s'attendrir. Et, quel qu'on soit, roi ou berger, sur le trône ou portant la houlette, on a toujours raison de sentir comme on sent et de trouver 20 *beau* ce qui donne du plaisir. Ensuite, le goût français s'était formé *sur* Racine ; les rhéteurs se sont extasiés *avec esprit* pendant un siècle sur ce que Racine était d'un *goût* parfait. Ils fermaient les yeux à toutes les objections, par exemple, sur l'action d'Andromaque, qui a fait tuer un autre enfant pour sauver son Astyanax. Oreste nous le dit :

' J'apprends que, pour ravir son enfance au supplice,
Andromaque trompa l'ingénieux Ulysse,
Tandis qu'un autre enfant, arraché de ses bras,
Sous le nom de son fils fut conduit au trépas.' 30
(*Andromaque*, acte Ier, scène 1re.)

Cet autre enfant avait pourtant une mère aussi, qui aura pleuré, à moins qu'on n'ait eu l'attention délicate de le prendre à l'hôpital ; mais qu'importent les larmes de cette mère? elles étaient ridicules ; c'était une femme du *tiers état* ; n'é-

tait-ce pas trop d'honneur à elle de sacrifier son fils pour sauver *son jeune maître*[1] ?

Tout cela doit être fort beau aux yeux d'un prince russe qui a cent mille francs de rente et trente mille paysans.

On admirera donc aussi Racine dans la postérité la plus reculée, comme ayant donné la tragédie la meilleure possible pour les courtisans vaniteux et spirituels d'un despote, fort vaniteux lui-même, fort égoïste, mais raisonnable, attentif à jouer un beau rôle en Europe, et sachant employer et mettre
10 en place les grands hommes. Partout où la monarchie se reproduira, Racine trouvera des partisans. Iturbide, en essayant un trône impérial à Mexico, littérairement parlant, n'avait fait autre chose qu'ouvrir un cours de littérature en faveur de Racine. S'il avait réussi, nos libraires auraient pu, en toute sûreté, expédier des pacotilles de Laharpe pour Mexico. C'est ainsi que, malgré l'intervalle de tant de siècles, nous comprenons dans Hérodote et nous admirons la conduite de Pharnassès, courtisan de Cambyse, lorsque celui-ci, en se jouant, tue le fils de Pharnassès[2].

20 Dans ses prétentions les plus élevées, le romanticisme ne demande qu'une simple concurrence pour la tragédie en prose.

Il n'y a ici nulle politique jésuitique, aucune arrière-pensée ; voici la mienne tout entière. La tragédie mythologique restera toujours en vers. Il faudra peut-être toujours la pompe et la majesté des beaux vers pour jeter un voile utile sur l'absurdité du fatalisme[3] d'*Œdipe* ou de *Phèdre*, et ne nous laisser sensibles qu'aux beaux effets qui sortent de ces données. Par exemple, la double confidence d'Œdipe et de Jocaste (acte IV,
30 scène 1re). Peut-être les tragédies d'amour, telles qu'*Andromaque*, *Tancrède*, *Ariane*, *Inès de Castro*, seront-elles toujours bonnes à écrire en vers.

Nous ne réclamons la prose que pour les tragédies nationales, la *Mort de Henri III*, le *Retour de l'île d'Elbe*, *Clovis s'établis-*

[1] Propos du marquis de Bonald, pour le duc de Bordeaux, en décembre 1822. — Voir M. Alexandre Manzoni, traduction de M. Fauriel.

[2] Hérodote, livre III, traduction pittoresque de P.-L. Courier.

[3] Fatalisme tout à fait reproduit par : *Multi sunt vocati, pauci vero electi.* Jupiter n'était pas méchant comme Jéhovah ; car il avait le destin au-dessus de lui.

sant dans les Gaules à l'aide des prêtres[1], *Charles IX*, ou *la rigueur* (*le massacre*) *salutaire de la Saint-Barthélemy*. Tous ces sujets, présentés en vers alexandrins, sont comme sous le masque, chose d'une évidence mathématique, puisque les deux tiers de la langue parlée aujourd'hui, dans les salons du meilleur ton, ne peuvent se reproduire au théâtre.

Je défie que l'on réponde à cette objection. Mais quel que soit l'immense crédit des pédants, quoiqu'ils règnent dans l'enseignement public, à l'Académie, et même chez les libraires, ils ont une ennemie terrible dans la discussion dialoguée de la chambre des députés et l'intérêt dramatique que souvent elle inspire. La nation a soif de sa tragédie historique. Le jour de l'expulsion de M. Manuel[2], il est impossible qu'elle se contente de la représentation de *Zaïre* aux Français, et qu'elle ne trouve pas un fonds de niaiserie à ce sultan qui va *donner une heure aux soins de son empire*. Le farouche Richard III ferait bien mieux son affaire. L'*amour-passion* ne peut exister que chez des oisifs, et, quant à la galanterie, je crains que Louis XVI ne l'ait tuée pour toujours en France en convoquant l'assemblée des *notables*.

Racine a été romantique ; il a fait la tragédie qui plaisait réellement aux Dangeau, aux Cavoye, aux la Fayette, aux Caylus. L'absurde, ce sont les gens qui, écrivant en 1823, s'efforcent d'attraper et de reproduire les caractères et les formes qui plaisaient vers 1670 ; gens doublement ridicules, et envers leur siècle, qu'ils ne connaissent pas, et envers le dix-septième siècle, dont jamais ils ne sauraient saisir le goût.

Depuis quelques années, tous les arts, et la poésie avec les autres, parmi nous, est devenue un simple métier. Tout jeune homme de dix-huit ans qui a remporté ses prix au collège, qui n'est pas né absolument dépourvu d'esprit, et qui, pour le malheur de ses amis, se met à être poète, apprend par cœur quatre mille vers de Racine et quinze cents de Delille. Il s'essaye pendant quelques années, il fait sa cour aux journaux, il de-

[1] Je viens de lire cette étonnante révolution dans la naïve histoire de saint Grégoire de Tours. Nos hypocrites ont blâmé M. Dulaure d'avoir été aussi naïf dans son *Histoire de Paris*. Ce qui m'étonne, c'est qu'on n'ait pas eu recours à l'argument irrésistible de sainte Pélagie, en vérité le seul bon dans une telle cause.

[2] Le 3 mars 1823, la Chambre des députés, sur la proposition de M. de la Bourdonnaye, prononça l'expulsion de M. Manuel.

vient maigre et envieux, et enfin, au bout de cinq à six ans, il est poète ; c'est-à-dire qu'il fait des vers assez bien en apparence. On ne saurait qu'y reprendre ; seulement, nos idées perdent de leur coloris au bout de trente vers ; après cent vers l'on s'efforce de tenir les yeux ouverts, et vers deux cents on cesse d'entendre. Le malheureux n'en est pas moins poète ; s'il intrigue, il aura des succès, et le voilà dévoué à l'envie et au malheur pour le reste de sa vie. On m'a assuré que l'on compte trois mille cinq cents poètes parmi les jeunes gens
10 vivant à Paris.

LETTRE DE M. DE LAMARTINE A M. DE M...

A PARIS.

Paris, le 19 mars 1823.

' J'ai lu avec le plus grand plaisir l'ouvrage de M. Beyle. Il a dit le mot que nous avions tous sur la langue ; il a rendu clair et palpable ce qui n'était qu'une perception confuse de tous les esprits justes. Il est à désirer qu'il étende davantage ses idées, qu'il fasse le premier une espèce de code de la littérature moderne. Je ne veux pas dire qu'il pose des principes et qu'il coordonne des règles ; il n'y a, selon lui et selon nous, d'autres règles que les exemples du génie ; mais un certain instinct pousse évidemment l'esprit humain hors des routes
20 battues ; il importe de lui révéler à lui-même quel est le but auquel il aspire, et quel chemin l'y conduira plus tôt : c'est ce que ferait un tel ouvrage. — Il a dit presque juste sur les classiques et les romantiques ; il n'a péché que par omission ; mais cette omission capitale l'entraînerait, selon moi, à des conséquences évidemment fausses, dans la suite de son ouvrage. Il a oublié que l'imitation de la nature n'était pas le seul but des arts, mais que le *beau* était, avant tout, le principe et la fin de toutes les créations de l'esprit. S'il s'était souvenu de cette vérité fondamentale, il n'aurait point dit que Pigault-Lebrun
30 était romantique (dans l'acception favorable du mot), mais

qu'il était populaire, ce qui est tout autre chose. Il n'aurait pas dit qu'il fallait renoncer aux vers dans la poésie moderne ; car, le vers ou le rhythme étant le beau idéal dans l'expression ou dans la forme de l'expression, ce serait redescendre que de l'abandonner ; il faut le perfectionner, l'assouplir, mais non le détruire. L'oreille est une partie de l'homme, et l'harmonie une des lois secrètes de l'esprit, on ne peut les négliger sans erreur.

'Je désire, mon cher de M . . ., qu'en remerciant M. Beyle de tout le plaisir que m'ont fait ses aperçus, aussi ingénieux que profonds et vrais, vous lui communiquiez cette simple observation, qui, si elle est admise par lui, aura certainement une juste influence sur ses idées futures. S'il ne l'admet pas, nous ne nous entendrons pas tout à fait ; car j'ai foi dans le beau, et le beau n'est pas arbitraire ; il est parce qu'il est. Je voudrais encore que M. Beyle expliquât aux gens durs d'oreille que le siècle ne prétend pas être romantique dans l'expression ; c'est-à-dire écrire autrement que ceux qui ont bien écrit avant nous, mais seulement dans les idées que le temps apporte ou modifie ; il devrait faire une concession : classique pour l'expression, romantique dans la pensée ; à mon avis, c'est ce qu'il faut être. Je lui demanderais encore quelques autres concessions plus graves, et qui tiennent toujours à la première idée sur laquelle nous différons de sentiment. Je crois que le beau dans la pensée est plus haut qu'il ne le place, et que Platon en était plus près que Condillac. Mais en voilà déjà trop ; demandez-lui pardon.'

NAÏVETÉ DU *JOURNAL DES DÉBATS*

Feuilleton du 8 *juillet* 1818.

. . . . . O temps heureux où le parterre était composé presque en entier d'une jeunesse passionnée et studieuse, dont la mémoire était *ornée d'avance* de tous les beaux vers de Racine et de Voltaire ; d'une jeunesse qui ne se rendait au théâtre que *pour y compléter le charme de ses lectures !* . . . . . .

RÉSUMÉ

Je suis loin de prétendre que M. David se soit placé au-dessus des Lebrun et des Mignard. A mon avis, l'artiste moderne, plus remarquable par la force du caractère que par le talent, est resté inférieur aux grands peintres du siècle de Louis XIV ; mais sans M. David, que seraient aujourd'hui MM. Gros, Girodet, Guérin, Prudhon, et cette foule de peintres distingués sortis de son école? Peut-être des Vanloo et des Boucher plus ou moins ridicules.

DEUXIÈME PARTIE

RÉPONSE

AU

MANIFESTE CONTRE LE ROMANTISME

PRONONCÉ

PAR M. AUGER DANS UNE SÉANCE SOLENNELLE DE L'INSTITUT

DIALOGUE

LE VIEILLARD. — 'Continuons.'
LE JEUNE HOMME. — 'Examinons.'
Voilà tout le dix-neuvième siècle.

AVERTISSEMENT

NI M. Auger ni moi ne sommes connus ; tant pis pour ce pamphlet. Ensuite, il y a déjà neuf ou dix mois que M. Auger a fait contre le romantisme la sortie emphatique et assez vide de sens à laquelle je réponds. M. Auger parlait au nom de l'Académie française ; quand j'eus terminé ma réplique, le 2 mai dernier, j'éprouvai une sorte de pudeur à malmener un corps autrefois si considéré, et dont Racine et Fénelon ont été membres.

Nous avons au fond du cœur un singulier sentiment en France, et dont je ne soupçonnais pas l'existence, aveuglé que j'étais par les théories politiques de l'Amérique. Un homme qui veut une place met une calomnie dans les journaux ; vous la réfutez par un modeste exposé des faits : il jure de nouveau que sa calomnie est la vérité, et signe hardiment sa lettre ; car, en fait de délicatesse et de fleur de réputation, qu'a-t-il à perdre? Il vous somme de signer votre réponse ; là commence l'embarras. Vous aurez beau donner des raisons péremptoires, il vous répondra ; il faudra donc encore écrire et signer, et peu à peu vous vous trouverez dans la boue. Le public s'obstinera à vous voir à côté de votre adversaire.

Eh bien ! en osant plaisanter l'Académie sur la mauvaise foi du discours qu'elle a mis dans la bouche de son directeur, j'ai craint d'être pris pour un effronté. Je ne veux pas être un de ces hommes qui attaquent les choses ridicules que les gens bien nés sont convenus de laisser passer sans mot dire dans la société.

Au mois de mai dernier, cette objection contre la publication de ma brochure romantique me parut sans réplique. Heureusement l'Académie s'est laissée aller depuis à un choix
10 si singulier, et qui trahit tellement l'influence de la gastronomie, que tout le monde s'est moqué d'elle. Je ne serai donc pas le premier : au fait, dans un pays où il y a une *opposition*, il ne peut plus y avoir d'Académie française ; car jamais le ministère ne souffrira qu'on y reçoive les grands talents de l'opposition, et toujours le public s'obstinera à être injuste envers les nobles écrivains payés par les ministres, et dont l'Académie sera les Invalides.

PRÉFACE.

Un jour, et il y a de cela cinq ou six mois, l'Académie française continuait la marche lente et presque insensible qui la
20 mène doucement et sans encombre vers la fin du travail monotone de la continuation de son dictionnaire ; tout dormait, excepté le secrétaire perpétuel et le rapporteur Auger, lorsqu'un hasard heureux fit appeler le mot *romantique*.

A ce nom fatal d'un parti désorganisateur et insolent, la langueur générale fit place à un sentiment beaucoup plus vif. Je me figure quelque chose de semblable au grand inquisiteur Torquemada, environné des juges et des familiers de l'Inquisition, devant lesquels un hasard favorable au maintien des bonnes doctrines aurait fait amener tout à coup Luther ou
30 Calvin. A l'instant on aurait vu la même pensée sur tant de visages d'ailleurs si différents ; tous auraient dit : ' De quel supplice assez cruel pourrons-nous le faire mourir ? '

Je me permets d'autant plus volontiers une image si farouche, qu'assurément l'on ne peut rien se figurer de plus innocent que quarante personnages, graves et respectés, lesquels se constituent tout à coup en juges, *bien impartiaux*, de gens qui

prêchent un nouveau culte opposé à celui dont ils se sont faits les prêtres. Certes, c'est en conscience qu'ils maudissent les profanateurs qui viennent troubler ce culte heureux qui, en échange de petites pensées arrangées en jolies phrases, leur vaut tous les avantages que le gouvernement d'un grand peuple peut conférer, les cordons, les pensions, les honneurs, les places de censeurs, etc., etc. La conduite de gens ordinairement si prudents pourrait rappeler, il est vrai, un mot célèbre du plus grand de ces hommes de génie qu'ils prétendent si burlesquement honorer par leurs homélies périodiques, mais génie si libre en ses écarts, si peu respectueux envers le *ridicule*, que pendant un siècle l'Académie refusa d'admettre non sa personne, mais son portrait. Molière, que tout le monde a nommé, fait adresser ce mot connu à un orfèvre qui ne voit rien de si beau pour égayer et guérir une malade que de grands ouvrages d'orfèvrerie exposés dans sa chambre : '*Vous êtes orfèvre, monsieur Josse.*'

Quelque classique et peu *nouvelle* que soit cette plaisanterie, le sûr moyen de se faire lapider eût été de la rappeler le jour où l'Académie fut tout à coup tirée de sa langueur accoutumée par la voix du rapporteur de son dictionnaire, appelant le mot fatal *romantique* entre les mots *romaniste* et *romarin*. M. Auger lit sa définition ; à l'instant la parole lui est enlevée de toutes les parties de la salle. Chacun s'empresse de proposer, pour terrasser le monstre, quelques phrases énergiques ; mais à la vérité elles appartiennent plutôt au style de Juvénal qu'à celui d'Horace ou de Boileau ; il s'agit de désigner clairement ces novateurs effrénés qui prétendent follement qu'il se pourrait qu'on arrivât enfin, et peut-être, hélas ! de nos jours, à faire des ouvrages plus intéressants et moins ennuyeux que ceux de messieurs de l'Académie. Le plaisir si noble de dire des injures à des ennemis sans défense jette bientôt les académiciens dans un transport poétique. Ici la prose ne suffit plus à l'enthousiasme général, l'aimable auteur des *Étourdis* et de tant d'autres comédies froides est prié de lire une satire qu'il a faite dernièrement contre les romantiques. Je crois inutile de parler du succès d'un tel morceau en un tel lieu. Lorsque les pères conscrits de la littérature se furent un peu remis du rire inextinguible qu'avaient fait naître en ces grandes âmes les injures lancées à des rivaux absents, ils reprirent avec gra-

vité le cours de leurs opérations officielles. Ils commencèrent par se déclarer compétents à l'unanimité pour juger les romantiques ; après quoi, trois des membres les plus violents furent chargés de préparer la définition du mot *romantisme*. On espère que cet article sera travaillé avec un soin particulier ; car, par un hasard qui n'a rien d'étonnant, ce morceau de douze lignes sera le premier ouvrage de ces trois hommes de lettres.

Cette séance si mémorable, pendant laquelle on a dit quelque chose d'intéressant, allait se terminer, lorsqu'un des quarante se lève et dit : 'Toute l'absurdité des pygmées littéraires, barbares fauteurs du sauvage Shakespeare, poète ridicule dont la muse vagabonde transporte dans tous les temps et dans tous les lieux les idées, les mœurs [1] et le langage des bourgeois de Londres, vient, messieurs, d'être exposée avec une éloquence égale au moins à votre impartialité. Vous étiez seulement les conservateurs du goût, vous allez être ses vengeurs. Mais quand arrivera le moment si doux de la vengeance? Peut-être dans quatre ou cinq ans, quand nous publierons ce dictionnaire que l'Europe attend avec une respectueuse impatience. Or, je vous le demande, messieurs, chez une nation qui depuis peu se livre à la funeste manie de tout mettre en discussion, non seulement les lois de l'État, mais encore, ce qui est bien plus grave, la gloire de ses Académies, quels immenses progrès l'erreur et le faux goût ne peuvent-ils pas faire pendant quatre années? Je demande que, le 24 avril prochain, jour solennel de la réunion des quatre Académies, vous chargiez l'un de vous de déclarer à un peuple avide de vous entendre notre arrêt sur le romantisme. N'en doutez point, messieurs, cet arrêt tuera le monstre.'

Des applaudissements unanimes arrachent la parole à l'orateur. M. Auger, académicien d'autant plus strict adorateur des règles que jamais il ne fit rien, est d'une commune voix chargé de foudroyer le *romantisme*.

Huit jours se passent ; M. Auger paraît à la tribune ; il y a foule dans la salle ; on compte treize membres présents ; plusieurs ont revêtu leur costume. Avant de dérouler son manuscrit, le directeur de l'Académie adresse ces mots à l'honorable assemblée :

'Toutes les mesures extrêmes, messieurs, sont voisines de

[1] Page 14 du Manifeste.

dangers extrêmes. En faisant aux romantiques l'honneur insigne de les nommer en cette enceinte, vous ferez connaître l'existence de cette secte insolente à certains salons vénérables, où jusqu'ici le nom du monstre n'avait point pénétré. Ce péril, tout grand qu'il puisse vous paraître, n'est encore, du moins à mes yeux, que le précurseur d'un danger extrême, et à la vue duquel, je ne crains pas de le dire, messieurs, vous prendrez peut-être la résolution de priver le peuple français de la grande leçon que vous lui prépariez dans la solennité du 24 avril. Le célèbre Johnson chez les Anglais, il y a plus d'un demi-siècle ; vers la même époque, le poète Métastase chez les Italiens ; et de nos jours encore, M. le marquis Visconti ; M. Schlegel, cet Allemand d'une célébrité si funeste, qui donna jadis à madame de Staël la cruelle idée de se faire l'apôtre d'une doctrine malheureuse pour la gloire nationale, plus malheureuse encore pour l'Académie ; vingt autres que je pourrais nommer, si je ne craignais de vous fatiguer de trop de noms ennemis, ont publié des vérités, hélas ! trop claires aujourd'hui, sur le *romantisme* en général, et en particulier sur la nature de l'illusion théâtrale. Ces vérités sont très propres à éblouir les gens du monde, en ce qu'elles jettent un jour dangereux sur les impressions qu'ils vont chercher tous les jours au théâtre. Ces vérités funestes ne tendent à rien moins, messieurs, qu'à couvrir de ridicule notre célèbre UNITÉ DE LIEU, la pierre angulaire de tout le système classique. En les réfutant, je courrais le danger de les faire connaître ; j'ai pris le parti le plus sage, selon moi, de les traiter comme *non avenues* ; je n'en ai pas dit le plus petit mot dans mon discours...' (Interruption, applaudissements universels.) '*Grande mesure ! profonde politique !*' s'écrie-t-on de toutes parts. '*Nous n'eussions pas mieux fait*,' dit tout bas un jésuite. L'orateur continue : — 'Ne donnons pas, messieurs, le droit de bourgeoisie aux funestes doctrines qui ont fait la gloire des Johnson[1], des Visconti, des auteurs de l'*Edinburgh Review* et de cent autres ; reprochons-leur en masse seulement, et sans les nommer, une obscurité ridicule. Au lieu de dire les Prussiens, les Saxons, comme tout le monde, disons les Bructères et

[1] Voir la célèbre préface aux *Œuvres complètes de Shakespeare*, imprimée en 1765 ; examen de cette question : *En quoi consiste l'illusion théâtrale ?*

les Sicambres[1]. Tous les partisans des saines doctrines applaudiront à tant d'érudition. Moquons-nous en passant de la pauvreté si ridicule de ces bons écrivains allemands qui, dans un siècle où la *notice* se vend au poids de l'or, et où le *rapport* mène à tout, *disposés à l'erreur par leur sincérité*[2], se contentent, avec un goût que j'appellerai si mesquin, d'une vie frugale et retirée qui les éloigne à jamais de la pompe des cours et des brillantes fonctions qu'on y obtient, pour peu qu'on ait de savoir-faire et de souplesse. Ces pauvres gens allèguent le
10 prétexte gothique et peu académique qu'ils veulent conserver le privilège de dire sur toutes choses ce qui leur semble la vérité. Ils ajoutent, ces pauvres Sicambres qui n'ont jamais rien été sous aucun régime, pas même *censeurs* ou chefs de bureau, cette maxime dangereuse, subversive de toute décence en littérature : RIDENDO DICERE VERUM QUID VETAT? *Ce qui nous semble vrai, pourquoi ne pas le dire en riant?* Je vois, messieurs, à cette phrase sur le ridicule, un nuage sombre se répandre sur vos physionomies, d'ordinaire si épanouies. Je devine l'idée qui traverse vos esprits ; vous vous souvenez de
20 certains pamphlets publiés par un *Vigneron*, et qui ne tendent à rien moins qu'à déconsidérer tout ce qu'il y a au monde de plus respectable, tout ce qu'il y a de considérable parmi les hommes, je veux dire les choix de l'Académie des Inscriptions et l'admission si mémorable dans ce corps savant de *MM. Jomard* et *le Prévost-d'Iray*. N'en doutez point, messieurs, le monstre du romantisme ne respecte aucune décence. De ce qu'une chose ne s'est jamais faite, il en conclut, et j'en frémis, non qu'il faut soigneusement s'en abstenir, mais, au contraire, qu'il sera peut-être piquant de la tenter ; de quelque respec-
30 table costume qu'un homme de lettres soit parvenu à se revêtir, il osera s'en moquer. Ces malheureux romantiques ont paru dans la littérature pour déranger toutes nos existences. Une fois nommé, qui eût dit à notre collègue *le Prévost-d'Iray* qu'on irait lui demander le Mémoire couronné qu'il jura de ne jamais imprimer?

' Si un romantique était ici présent, je ne fais aucun doute, messieurs, qu'il ne se permît, dans quelque misérable pamphlet, de rendre un compte ridicule de nos travaux si importants

[1] Page 20 du Manifeste.
[2] Page 5 du Discours de M. Auger.

pour la gloire nationale. Je sais bien que nous dirons qu'il y a un manque de goût scandaleux dans de tels ouvrages, qu'ils sont *grossiers*. D'après un exemple officiel, nous pourrons même aller jusqu'à les traiter de *cyniques*. Mais voyez, messieurs, comme tout change ; il y a quarante ans qu'un tel mot eût suffi pour perdre non seulement le livre le plus travaillé, mais encore son malheureux auteur. Hélas ! naguère ce mot *cynique*, applique aux écrits de certain *Vigneron*, homme sans existence et qui n'a pas même de voiture, n'a servi qu'à faire vendre vingt mille exemplaires de son pamphlet. Vous voyez, 10 messieurs, l'insolence du public et tous les dangers de notre position. Sachons nous refuser le plaisir si doux de la vengeance : sachons ne répondre que par le silence du mépris à tous ces auteurs romantiques, écrivant pour les exigences d'un siècle révolutionnaire, et capables, je n'en doute point, de ne voir dans quarante personnages graves, se rassemblant à jours fixes pour ne rien faire, et se dire entre eux qu'ils sont ce qu'il y a de plus remarquable dans la nation, que *de grands enfants jouant à la chapelle*.'

Ici, les bravos interrompent M. Auger. Mais, en prenant 20 la résolution de continuer à écrire le moins possible, les illustres académiciens semblant avoir entrepris de redoubler de faconde. La foule des orateurs est telle, que l'admission du manifeste rédigé par M. Auger n'a pas occupé moins de quatre séances consécutives. Il y a telle épithète placée avant ou après le substantif, *qu'elle affaiblit*, qui a changé sept fois de position, et qui s'est vue l'objet de cinq amendements [1].

Je l'avoue, ce manifeste me jette dans un grand embarras. Pour le mettre à l'abri de toute réfutation, messieurs de l'Académie ont usé d'une adresse singulière, et bien digne d'hom- 30 mes admirés dans Paris pour les succès de la politique appliquée aux intérêts de la vie privée. Si ces messieurs n'avaient été que des écrivains brillants d'esprit, que de simples successeurs des Voltaires, des La Bruyère, des Boileau, ils auraient cherché à rassembler dans leur écrit des raisons invincibles, et à les rendre intelligibles à tous par un style simple et lumineux. Que serait-il arrivé ? On eût attaqué ces raisons par des raisons contraires, une controverse se serait établie ; l'infaillibilité de l'Académie eût été mise en doute, et la considé-

[1] Historique.

ration dont elle jouit eût pu recevoir quelque atteinte parmi les gens qui ne s'occupent que de rentes et d'argent, et qui forment l'immense majorité dans les salons.

En ma qualité de *romantique*, et pour n'imiter personne, pas même l'Académie, je me proposais de relever une discussion aussi frivole par un avantage bien piquant et bien rare, *un peu de bonne foi et de candeur*. Je voulais bonnement commencer ma réfutation en réimprimant le manifeste de M. Auger. Hélas ! ma bonne foi a failli m'être funeste ; c'est aujourd'hui le poison le plus dangereux à manier. A peine ma brochure terminée, je l'ai lue, ou plutôt j'ai tenté de la lire à quelques bons amis brûlant de me siffler ; on s'assoit, j'ouvre mon cahier, il commençait par le manifeste académique. Mais, hélas ! à peine étais-je arrivé à la sixième page, qu'un froid mortel se répand dans mon petit salon. Les yeux fixés sur mon manuscrit, ne me doutant de rien, je continuais toujours, cherchant seulement à aller vite, lorsque l'un des amis m'arrête. C'est un jeune avocat d'un tempérament robuste, aguerri par la lecture des *pièces* dans les procédures, et qui, bien que fortement éprouvé, avait cependant encore la force de parler. Tous les autres, pour mieux se livrer à leur attention profonde, se cachaient le front de la main, et, à l'interruption, aucun n'a fait de mouvement. Consterné de cet aspect, je regarde mon jeune avocat : ' Les phrases élégantes que vous nous débitez, me dit-il, sont bonnes à être récitées dans une assemblée solennelle ; mais comment ne savez-vous pas qu'en petit comité il faut au moins une apparence de raison et de bonne foi ? Tant que l'on n'est que sept à huit, tout n'est pas excusé par la nécessité de faire effet ; chacun voit trop clairement, que personne n'est trompé. Dans une assemblée nombreuse, on pense toujours à Paris que l'autre côté de la salle est pris pour dupe et admire. Une séance de l'Académie est une cérémonie. L'on y arrive avec l'inquiétude de ne pas trouver de place ; rien en France ne dispose mieux au respect. Comment tant de gens s'empresseraient-ils pour ne voir qu'une chose ennuyeuse ? A peine rassemblé, le public s'occupe des femmes élégantes qui arrivent et se placent avec fracas ; plus tard, il s'amuse à reconnaître les ministres présents et passés qui ont daigné se faire de l'Académie ; il considère les cordons et les plaques. Enfin, ce qui sauve les discours à l'Institut, c'est

qu'il y a spectacle. Mais vous, mon cher, si vous ne trouvez pas d'autre manière de commencer votre pamphlet que de citer M. Auger, vous êtes un homme perdu.'

Deux de nos amis, que nos voix plus animées avaient tirés de la rêverie, ajoutent : ' Ah ! c'est bien vrai.' L'avocat reprend : ' Comprenez donc que des phrases académiques sont officielles, et partant faites pour *tromper quelqu'un ;* donc il y a inconvenance à les lire en petit comité, et surtout entre gens de fortunes égales.'

Ah ! répondis-je, le *Constitutionnel* m'avait bien prévenu, si j'avais bien su le comprendre, que M. Auger était un critique *sage et froid* (nº du 26 avril), il aurait dû dire *très froid*, à l'effet qu'il produit sur vous ; car enfin, messieurs, à l'exception du titre de mon pamphlet, je ne vous ai pas encore lu une phrase de mon cru, et je ne vous en lirai point ; je vois que toute réfutation est impossible, puisque, rien qu'en exposant les raisons de ma partie adverse, j'endors le lecteur. Allons chez Tortoni, il est de mon devoir de vous réveiller, et certes je ne vous dirai plus un mot de littérature ; je n'ai ni jolies femmes ni grands cordons pour soutenir votre attention.

Comme je parlais ainsi avec un peu d'humeur, contrarié d'avoir travaillé quatre jours pour rien, et d'avoir été dupe de tant de raisonnements, qui en les écrivant me semblaient si beaux : ' Je vois bien que vous ne réussirez jamais à rien, reprit l'avocat ; vous vivriez dix ans à Paris que vous n'arriveriez pas même à être de la société pour la morale chrétienne ou de l'académie de géographie ! Qui vous dit de supprimer votre brochure ? Hier soir, vous m'avez montré une lettre qui vous est adressée par un de vos amis *classiques*. Cet ami vous donne en quatre petites pages les raisons que M. Auger aurait dû présenter dans son feuilleton de quarante. Imprimez cette lettre et votre réponse ; arrangez une préface pour faire sentir au lecteur le tour jésuitique et rempli d'une adresse sournoise que l'Académie cherche à jouer à l'imprudent qui voudra réfuter son manifeste.'

De deux choses l'une, se sont dit les membres du premier corps littéraire de l'Europe, *ou l'homme obscur qui nous réfutera ne nous citera pas, et nous crierons à la mauvaise foi, ou il transcrira le feuilleton de ce pauvre Auger, et sa brochure sera d'un ennui mortel. Nous dirons partout, nous qui sommes quarante*

contre un : Voyez comme ces romantiques sont ennuyeux et lourds avec leurs prétendues réfutations.

Je présente donc au public la lettre classique que je reçus deux jours après que le manifeste de M. Auger eut fait son apparition dans le monde, par ordre. Cette lettre renferme toutes les lettres produites par M. Auger. Ainsi, en réfutant la lettre, j'aurai réfuté le manifeste, et c'est ce que je me réserve de faire sentir aux moins attentifs, en citant à mesure de la discussion plusieurs phrases de M. Auger.

10 Me fera-t-on quelques reproches du ton que j'ai pris dans cette préface? Rien ne me semble plus naturel et plus simple. Il s'agit entre M. Auger, qui n'a jamais rien fait, et moi, soussigné, qui n'ai jamais rien fait non plus, d'une discussion frivole et assurément sans importance pour la sûreté de l'État, sur cette question difficile : *Quelle route faut-il suivre pour faire aujourd'hui une tragédie qui ne fasse point bâiller dès la quatrième représentation ?*

Toute la différence que je vois entre moi et M. Auger, dont je ne connaissais pas une ligne il y a quatre jours avant de cher-
20 cher à le réfuter, c'est qu'il y a quarante voix éloquentes et considérables dans le monde pour vanter son ouvrage. Quant à moi, j'aime mieux encourir le reproche d'avoir un style heurté que celui d'être vide ; tout mon tort, si j'en ai, n'est pas d'être impoli, mais d'être poli plus vite.

Je respecte beaucoup l'Académie comme *corps constitué* (loi de 1821) ; elle a *ouvert* une discussion littéraire, j'ai cru pouvoir lui répondre. Quant à ceux de messieurs de ses membres que je nomme, je n'ai jamais eu l'honneur de les voir. D'ailleurs je n'ai jamais cherché à les offenser le moins du monde,
30 et si j'ai dit *célèbre* à M. Villemain, c'est que j'ai trouvé ce mot-là dans les *Débats* [1], dont il est rédacteur, à côté de son nom.

[1] N° du 12 mars 1823.

LETTRES

LETTRE I.

Le Classique au romantique.

Ce 26 avril 1824.

Je vous remercie mille fois, monsieur, de l'aimable envoi que vous m'avez fait ; je relirai vos jolis volumes aussitôt que la loi des rentes et les travaux de la session me le permettront.

Je souhaite de tout mon cœur que l'administration de l'Opéra procure jamais aux oreilles de nos *dilettanti* quelques-unes des jouissances que vous dépeignez si bien, mais j'en doute fort ; l'*urlo francese* est plus puissant que les tambours de Rossini ; rien de plus tenace que les habitudes d'un public qui ne va au spectacle que pour se désennuyer.

Je ne dirai pas que j'ai ou que je n'ai pas trouvé du *romantique* dans votre ouvrage. Il faudrait, avant tout, savoir ce que c'est ; et il me semble que, pour jeter quelque lumière sur cette question, il serait bien temps de renoncer aux définitions vagues et abstraites de choses qui doivent être sensibles. Laissons les mots ; cherchons des exemples. Qu'est-ce que le ROMANTIQUE? Est-ce le *Han d'Islande* du bonhomme Hugo? Est-ce le *Jean Sbogar* aux phrases retentissantes, du vaporeux Nodier? Est-ce ce fameux *Solitaire*, où un des plus farouches guerriers de l'histoire, après avoir été tué dans une bataille, se donne la peine de ressusciter pour courir après une petite fille de quinze ans, et faire des phrases d'amour? Est-ce ce pauvre *Faliero*, si outrageusement reçu aux Français, et traduit pourtant de lord Byron? Est-ce le *Christophe Colomb* de M. Lemercier, où, si j'ai bonne mémoire, le public, embarqué dès le premier acte dans la caravelle du navigateur génois, descendait au troisième sur les rivages d'Amérique? Est-ce la *Panhypocrisiade* du même poète, ouvrage dont quelques centaines de vers très bien faits et très philosophiques ne sauraient faire excuser la monotone bizarrerie et le prodigieux dévergondage d'esprit? Est-ce la *Mort de Socrate*, du P. Lamartine, le *Parricide*, de M. Jules Lefèvre, ou l'*Eloa*, ange

femelle, née d'une larme de Jésus-Christ, de M. le comte de Vigny? Est-ce enfin la fausse sensibilité, la prétentieuse élégance, le pathos obligé de cet essaim de jeunes poètes qui exploitent le *genre rêveur*, les *mystères de l'âme*, et qui, bien nourris, bien rentés, ne cessent de chanter les misères humaines et les joies de la mort? Tous ces ouvrages ont fait du bruit en naissant; tous ont été cités comme modèles dans le *genre nouveau*; tous sont ridicules aujourd'hui.

Je ne vous parle point de quelques productions réellement
10 trop pitoyables malgré l'espèce de succès qui a signalé leur entrée dans le monde. On connaît le compérage des journaux, les ruses des auteurs, les éditions à cinquante exemplaires, les faux-titres, les frontispices refaits [1], les caractères remaniés, etc., etc.; tout ce petit charlatanisme est mis à découvert depuis longtemps. Il faut que la guerre entre les romantiques et les classiques soit franche et généreuse : les uns et les autres ont quelquefois des champions qui déshonorent la cause qu'ils prétendent servir; et à propos de style, par exemple, il n'y aurait pas plus de justice à reprocher à votre école d'avoir pro-
20 duit le célèbre vicomte *inversif* qu'il n'y en aurait de votre part à accuser le classicisme d'avoir produit un Chapelain ou un Pradon. Je ne citerais même pas comme appartenant probablement au genre romantique les ouvrages que je viens de vous rappeler, si la plupart de ceux qui les ont faits ne se décoraient dans le monde du beau nom d'*écrivains romantiques* avec une assurance qui doit vous désespérer.

Examinons le peu d'ouvrages qui, depuis vingt ans, ont eu un succès que chaque jour a confirmé. Examinons *Hector*, *Tibère*, *Clytemnestre*, *Sylla*, l'*École des Vieillards*, les *Deux*
30 *Gendres*, et quelques pièces de Picard et de Duval; examinons les divers genres, depuis les romans de madame Cottin jusqu'aux chansons de Béranger, et nous reconnaîtrons que tout ce qu'il y a de bon, de beau et d'applaudi dans tous ces ouvrages, tant pour le style que pour l'ordonnance, est conforme aux préceptes et aux exemples des bons écrivains du vieux temps, lesquels n'ont vécu, lesquels ne sont devenus classiques que parce que, tout en cherchant des sujets nouveaux, ils n'ont jamais cessé de reconnaître l'autorité de l'école. Je ne vois

[1] Voir un numéro de la *Pandore* relatif à un débat d'intérêt entre le très-lyrique auteur de *Han* et son libraire Persan.

réellement que *Corinne* qui ait acquis une gloire impérissable sans se modeler sur les anciens ; mais une exception, comme vous savez, confirme une règle.

N'oublions pas que le public français est encore plus obstiné dans ses admirations que les auteurs dans leurs principes ; car les plus classiques renieraient demain Racine et Virgile si l'expérience leur prouvait une fois que c'est un moyen d'avoir du génie. Vous regrettez qu'on ne vous joue pas *Macbeth*. On l'a joué, le public n'en a pas voulu ; il est vrai qu'on n'y voit ni le sabbat des sorcières, ni le choc guerrier de deux grandes armées se heurtant, se poussant, se culbutant sur le théâtre comme au mélodrame, ni enfin sir Macduff arrivant la tête de Macbeth à la main.

Voilà, monsieur, le fond de ma doctrine ou de mes préjugés. Cela n'empêchera pas les *romantiques* d'aller leur train ; mais je voudrais qu'un écrivain aussi positif et aussi clairvoyant que vous voulût bien nous montrer ce qu'est, ou plutôt ce que peut être le *romantique* dans la littérature française, et relativement au goût qu'elle s'est fait. Je n'aime pas plus que vous la fausse grandeur, le jargon des ruelles et les marquis portant des perruques de mille écus [1] ; je conviens avec vous que cent cinquante ans d'Académie française nous ont furieusement ennuyés. Mais ce que les anciens ont de beau et de bon n'est-il pas de tous les temps ? Au surplus, vous dites qu'il nous faut aujourd'hui '*un genre clair, vif, simple, allant droit au but.*' Il me semble que c'est une des règles des classiques, et nous ne demandons pas autre chose à MM. Nodier, Lamartine, Guiraud, Hugo, de Vigny et consorts. Vous voyez, monsieur, que nous nous entendons beaucoup mieux qu'on ne le dirait d'abord, et qu'au fond nous combattons presque sous le même drapeau. Excusez mon bavardage, et recevez l'expression de mes sentiments les plus distingués [2].

LE C. N.

[1] Préface de la première partie de *Racine et Shakespeare*. — Bossange, 1823.

[2] La *Pandore* du 29 mars 1824 dit avec des injures ce que la lettre que je viens de transcrire présente avec beaucoup de politesse et d'esprit.

'Qu'est-ce que le *romantisme* ? Peut-on faire un genre à part de l'extravagance, du désordre et de l'enthousiasme froid ? Que signifie cette puérile distinction ? Il n'y a au fond ni genre classique, ni genre romantique... Disons-le, cette division que l'on cherche à introduire dans la

LETTRE II

Le Romantique au classique.

Ce 28 avril.

Monsieur,

Si un homme se présente et dit : ' J'ai une excellente méthode pour faire de belles choses,' on lui dit : ' Faites.'

Mais si cet homme qui se présente est un chirurgien et s'appelle Forlenze, et qu'il parle à des aveugles-nés, il leur dit, pour les engager à se faire opérer de la cataracte : ' Vous verrez de belles choses après l'opération, par exemple, le soleil...' Ils l'interrompent en tumulte : ' Citez-nous, disent-ils, un de nous qui ait vu le soleil.'

Je ne prétends pas trop presser cette petite comparaison ; mais enfin personne en France n'a encore travaillé d'après le système romantique, et les bons hommes Guiraud et compagnie moins que personne. Comment faire pour vous citer des exemples ?

Je ne nierai point que l'on ne puisse créer de belles choses, même aujourd'hui, en suivant le système *classique* ; mais elles seront *ennuyeuses*.

C'est qu'elles seront en partie calculées sur les exigences des Français de 1670, et non sur les besoins moraux, sur les passions dominantes du Français de 1824. Je ne vois que *Pinto* qui ait été fait pour des Français modernes. Si la police laissait jouer *Pinto*, en moins de six mois le public ne pourrait plus supporter les conspirations en vers alexandrins. Je conseille donc aux classiques de bien aimer la police, autrement ils seraient des ingrats.

Quant à moi, dans ma petite sphère, et à une distance immense de *Pinto* et de tout ouvrage approuvé du public, j'avouerai d'abord que, manquant d'occupations plus sérieuses

littérature est l'ouvrage de la médiocrité. Êtes-vous doué d'un esprit juste ?... Êtes-vous disposé à l'exaltation ?... Soyez clair et élégant, et vous serez sûr de ne pas vous rencontrer avec ceux qui ont inventé cette *absurde distinction*. ' E. Jouy.'

J'avoue que plusieurs des mots qu'emploie M. E. Jouy ne sont pas à mon usage ; mais aussi je n'ai pas *Sylla* à défendre !

depuis 1814, j'écris comme on fume un cigare, pour passer le temps ; une page que j'ai trouvé de l'amusement à écrire est toujours bonne pour moi.

J'apprécie donc autant que je le dois, et plus que personne, toute la distance qui me sépare des écrivains en possession de l'admiration publique et de l'Académie française. Mais enfin, si M. Villemain ou M. de Jouy avaient reçu par la petite poste le manuscrit de la *Vie de Rossini*, ils l'auraient considéré comme un 'écrit en langue étrangère,' et l'auraient *traduit* en beau style académique dans le goût de la *préface* de la *République de Cicéron*, par M. Villemain, ou des lettres de *Stephanus Ancestor*. Bonne aventure pour le libraire, qui aurait eu vingt articles dans les journaux, et serait maintenant occupé à préparer la sixième édition de son livre ; mais moi, en essayant de l'écrire de ce beau style académique, je me serais ennuyé, et vous avouerez que j'aurais fait un métier de dupe. A mes propres yeux, ce style arrangé, compassé, plein de chutes piquantes, *précieux*, s'il faut dire toute ma pensée, convenait merveilleusement aux Français de 1785 ; M. Delille fut le héros de ce style : j'ai *tâché* que le mien convînt aux enfants de la Révolution, aux gens qui cherchent la pensée plus que la beauté des mots ; aux gens qui, au lieu de lire Quinte-Curce et d'étudier Tacite, ont fait la campagne de Moskou et vu de près les étranges transactions de 1814.

J'ai ouï parler, à cette époque, de plusieurs petites conspirations. C'est depuis lors que je méprise les conspirations en vers alexandrins, et que je désire la *tragédie en prose :* une *Mort de Henri III*, par exemple, dont les quatre premiers actes se passent à Paris et durent un mois (il faut bien ce temps pour la séduction de Jacques Clément), et le dernier acte à Saint-Cloud. Cela m'intéresserait davantage, je l'avoue, que Clytemnestre ou Régulus faisant des tirades de quatre-vingts vers et de l'esprit *officiel*. La *tirade* est peut-être ce qu'il y a de plus *antiromantique* dans le système de Racine ; et s'il fallait absolument choisir, j'aimerais encore mieux voir conserver les deux unités que la *tirade*.

Vous me défiez, monsieur, de répondre à cette simple question : Qu'est-ce que la tragédie romantique ?

Je réponds hardiment : C'est la tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers.

Les poètes qui ne peuvent pas comprendre ces sortes de discussions, fort difficiles, M. Viennet, par exemple, et les gens qui ne veulent pas comprendre, demandent à grands cris une idée *claire*. Or, il me semble que rien n'est plus clair que ceci : *Une tragédie romantique est écrite en prose, la succession des évènements qu'elle présente aux yeux des spectateurs dure plusieurs mois, et ils se passent en des lieux différents.* Que le ciel nous envoie bientôt un homme à talent pour faire une telle tragédie ; qu'il nous donne la *Mort de Henri IV*, ou bien
10 *Louis XIII au Pas-de-Suze.* Nous verrons le brillant Bassompierre dire à ce roi, vrai Français, si brave et si faible : '*Sire, les danseurs sont prêts ; quand Votre Majesté voudra, le bal commencera*[1].' Notre histoire, ou plutôt nos mémoires historiques, car nous n'avons pas d'histoire, sont remplis de ces mots

[1] Tout le monde sait que Louis XIII, ayant eu un moment de jalousie contre son frère le duc d'Orléans Gaston, qu'il avait envoyé commander son armée d'Italie, y courut lui-même et força le Pas-de-Suze (1629). Le danger fut vif et le fils de Henri IV fit preuve de mépris pour le danger. Jamais l'impétuosité française ne parut se montrer dans un plus beau jour. Ce qu'il y a de caractéristique dans cette action brillante, c'est l'absence totale d'emphase tragique et triste, avant l'attaque. Le succès n'était rien moins que certain ; il s'agissait d'enlever de vive force des batteries bien palissadées, qui barraient entièrement l'étroite vallée qui, du mont Cenis, descend à Suze. Il fallait passer là ou s'en retourner en France. Dans un moment aussi décisif, des Allemands ou des Anglais n'auraient pas manqué de parler de Dieu et d'être tristes, songeant à la mort et peut-être à l'enfer. Ce qui me plaît à moi, chez mes compatriotes, c'est l'absence de cette emphase.

Supposons maintenant qu'un poete ait le mauvais goût de vouloir nous donner une image de Louis XIII, du cardinal de Richelieu et des Français de leur temps, négligeant ainsi pour des modernes Numa, Sésostris, Thésée, ou tel autre héros fort connu et encore plus intéressant ; je dis que tout cela est impossible en vers alexandrins. Toutes les nuances du caractère disparaîtraient sous l'emphase obligée du vers alexandrin.

Remarquons, en passant, qu'il n'y a rien de moins emphatique et de plus naïf que le vrai caractere français.

Voici les faits. Au moment de l'attaque du Pas-de-Suze, attaque téméraire et d'un succès fort douteux, le maréchal de Bassompierre, ayant disposé les colonnes d'attaque, vint prendre le mot d'ordre du roi ; voici le dialogue * :

'Je m'approchai du roi (qui était fort en avant des colonnes) et lui dis : Sire, l'assemblée est prête, les violons sont entrés et les masques sont à la porte ; quand il plaira à Votre Majesté, nous donnerons le ballet. — Il s'approcha de moi et me dit en colère : Savez-vous bien que nous n'avons

* *Mémoires* de Bassompierre, 3e partie, page 192, édition Foucauld.

naïfs et charmants, et la tragédie romantique seule peut nous les rendre [1]. Savez-vous ce qui arriverait de l'apparition de *Henri IV*, tragédie romantique dans le goût du *Richard III* de Shakespeare? Tout le monde tomberait d'accord à l'instant sur ce que veut dire ce mot, *genre romantique*; et bientôt, dans le genre classique, l'on ne pourrait plus jouer que les pièces de Corneille, de Racine, et de ce Voltaire qui trouva plus facile de faire du style tout à fait épique dans *Mahomet*, *Alzire*, etc., que de s'en tenir à la simplicité noble et souvent si touchante

que cinq cents livres de plomb dans le parc d'artillerie? — Je lui dis : Il est bien temps de penser à cela maintenant! faut-il que pour un des masques qui n'est pas prêt, le ballet ne se danse pas? Laissez-nous faire, sire, et tout ira bien. — M'en répondez-vous? me dit-il. — Ce serait témérairement fait à moi, lui répondis-je, de cautionner une chose si douteuse : bien vous réponds-je que nous en viendrons à bout à notre honneur, ou j'y serai mort ou pris. — Alors le cardinal lui dit : Sire, à la mine de M. le maréchal j'en augure tout bien, soyez-en assuré. Sur ce, je mis pied à terre et donnai le signal du combat qui fut fort et rude, et qui est assez célèbre.'

Voilà le caractère français, voilà le ton de notre histoire. Jamais vous ne rendrez cela en vers alexandrins. Vous ferez débiter une belle tirade, pleine de sens, au maréchal de Bassompierre; une autre tirade, pleine de haute politique, à Louis XIII; un demi-vers, plein de caractère, au fameux cardinal; tout cela sera fort beau, si vous voulez, mais ce ne sera pas de l'histoire de France.

La naïveté gasconne brille dans toute l'histoire de Henri IV, si inconnue de nos jours. C'est dans les moments de grand péril que la plaisanterie française aime à se montrer. Le Français, quand il est dans la fumée des mousquetades, se croit le droit de plaisanter avec son maître; par une telle familiarité, il montre son rang distingué, et va ensuite se faire tuer tout content.

Il est plaisant, peut-être, que nous ayons choisi un masque qui cache précisément ce trait le plus national et peut-être le plus aimable de notre caractere. L'emphase de l'alexandrin convient à des protestants, à des Anglais, même un peu aux Romains; mais non, certes, aux compagnons de Henri IV et de François Ier.

[1] Cherchez dans le second volume des *Chroniques* de Froissart, publiées par M. Buchon, la narration du siège de Calais par Édouard III, et le dévouement d'Eustache de Saint-Pierre; lisez immédiatement après le *Siège de Calais*, tragédie de de Belloy: et si le ciel vous a donné quelque délicatesse d'âme, vous désirerez passionnément comme moi la *tragédie nationale en prose*. Si la *Pandore* n'avait pas gâté ce mot, je dirais que ce sera un genre éminemment *français*, car aucun peuple n'a sur son *moyen âge* des Mémoires piquants comme les nôtres. Il ne faut imiter de Shakespeare que l'*art*, que la manière de peindre, et non pas les objets à peindre.

de Racine. En 1670, un duc et pair, attaché à la cour de Louis XIV, appelait son fils, en lui parlant, *monsieur le marquis*, et Racine eut une raison pour faire que Pylade appelle Oreste *seigneur*. Aujourd'hui les pères tutoient leurs enfants ; ce serait être *classique* que d'imiter la dignité du dialogue de Pylade et d'Oreste. Aujourd'hui une telle amitié nous semble appeler le tutoiement. Mais si je n'ose vous expliquer ce que serait une tragédie romantique intitulée la *Mort de Henri IV*, en revanche, je puis vous dire librement ce que serait une *comédie romantique* en cinq actes, intitulée *Lanfranc ou le Poète ;* ici je ne cours d'autre risque que de vous ennuyer.

LANFRANC OU LE POÈTE

Comédie en cinq actes.

Au premier acte, Lanfranc ou le Poète va rue de Richelieu, et présente sa comédie nouvelle avec toute la simplicité du génie au comité du Théâtre-Français ; on voit que je suppose du génie à M. Lanfranc, je crains les applications. Sa comédie est éconduite, comme de juste, et même l'on se moque de lui. Qu'est-ce en effet à Paris, même en littérature, qu'un homme qui ne peut pas placer deux cents billets au jour de l'an ?

Au second acte, Lanfranc intrigue, car des amis inconsidérés lui ont donné le conseil d'intriguer ; il va voir, dès le matin, des gens puissants ; mais il intrigue avec toute la maladresse du génie ; il effraie par ses discours les gens considérables qu'il va solliciter.

Le résultat de ses visites dans le faubourg Saint-Germain est de se voir éconduit comme un fou dangereux, au moment où il s'imagine avoir séduit tous les cœurs de femmes par les grâces de son imagination, et conquis les hommes par la profondeur de ses aperçus.

Tant de tracas et de mécomptes, et, plus que tout, le mortel dégoût de passer sa vie avec des gens qui ne prisent au monde que l'argent et les cordons, font que, au troisième acte, il est tout disposé à jeter sa comédie au feu ; mais, tout en intriguant, il est devenu passionnément amoureux d'une jolie actrice des Français, qui le paye du plus tendre retour.

Les ridicules sans bornes ni mesure de l'homme de génie amoureux d'une Française remplissent le troisième acte et une partie du quatrième. C'est au milieu de ce quatrième acte que sa belle maîtresse vient à lui préférer un jeune Anglais, parent de sir John Bikerstaff, qui n'a que trois millions de rente. Lanfranc, pour se dépiquer une nuit qu'il est au désespoir, fait un pamphlet plein de verve et de feu sur les contrariétés et les ridicules qu'il a rencontrés depuis deux mois (le pamphlet est la comédie de l'époque). Mais cette verve et ce feu sont du *poison*, comme dit Paul-Louis Courier, et ce poison le conduit droit à Sainte-Pélagie.

Les premières craintes de l'accusation, la mine allongée des amis libéraux si hardis la veille, la saisie du pamphlet, le désespoir du libraire, père de sept enfants, la mise en jugement, le réquisitoire de M. le procureur du roi, le plaidoyer piquant de M. Mérilhou, les idées et les propos plaisants des jeunes avocats présents à l'audience, les étranges choses que ces propos révèlent avant, pendant et après le jugement : voilà le cinquième acte, dont la dernière scène est l'écrou à Sainte-Pélagie pour un emprisonnement de quinze jours, suivi de la perte de tout espoir de voir à tout jamais la censure tolérer la représentation de ses comédies.

Eh bien ! d'après la saisie des *Tablettes romaines*, qui a eu lieu ce matin, croyez-vous que j'aurais pu esquisser avec ce détail la tragédie de la *Mort de Henri IV*, évènement d'hier, qui ne compte guère que deux cent quatorze ans de date? et ne me voyez-vous pas, pour prix de mon esquisse, débuter comme finit mon héros *Lanfranc*?

Voilà ce que j'appelle une comédie romantique ; les évènements durent trois mois et demi ; elle se passe en divers lieux de Paris, situés entre le Théâtre-Français et la rue de la Clef ; enfin, elle est en prose, en *vile prose*, entendez-vous.

Cette comédie, de *Lanfranc ou le Poète*, est *romantique*, par une autre raison bien meilleure que toutes celles que je viens d'exposer, mais, il faut l'avouer, bien autrement difficile à saisir, tellement difficile, que j'hésite presque à vous la dire. Les gens d'esprit qui ont eu des succès par des tragédies en vers diront que je suis *obscur* ; ils ont leurs bonnes raisons pour

ne pas entendre. Si l'on joue *Macbeth* en prose, que devient la gloire de *Sylla* ?

Lanfranc ou le Poète est une comédie romantique, parce que les évènements *ressemblent* à ce qui se passe tous les jours sous nos yeux. Les auteurs, les grands seigneurs, les juges, les avocats, les hommes de lettres de la trésorerie, les espions, etc., qui parlent et agissent dans cette comédie, sont tels que nous les rencontrons tous les jours dans les salons ; pas plus affectés, pas plus *guindés* qu'ils ne le sont dans la nature, et certes
10 c'est bien assez. Les personnages de la comédie classique, au contraire, semblent affublés d'un double masque, d'abord l'effroyable affectation que nous sommes obligés de porter dans le monde, sous peine de ne pas atteindre à la considération, plus l'affectation de noblesse, encore plus ridicule, que le poète leur prête de son chef en les traduisant en vers alexandrins.

Comparez les évènements de la comédie intitulée *Lanfranc ou le Poète* à la fable du même sujet traité par la muse classique ; car, dès le premier mot, vous avez deviné que ce n'est pas sans
20 dessein que j'ai choisi le principal caractère d'une des comédies classiques les plus renommées ; comparez, dis-je, les actions de *Lanfranc* à celles du Damis de la *Métromanie*. Je n'ai garde de parler du style ravissant de ce chef-d'œuvre, et cela par une bonne raison ; la comédie de *Lanfranc ou le Poète n'a pas de style*, et c'est, à mon avis, par là qu'elle brille, c'est le côté par où je l'estime. Ce serait en vain que vous y chercheriez une tirade brillante ; ce n'est qu'une fois ou deux dans les cinq actes qu'il arrive à un personnage de dire de suite plus de douze ou quinze lignes. Ce ne sont pas les paroles de Lan-
30 franc qui étonnent et font rire, ce sont ses actions inspirées par des motifs qui ne sont pas ceux du commun des hommes, et c'est pour cela qu'il est poète, autrement il serait un homme de lettres.

Est-il besoin d'ajouter que ce que je viens de dire de la comédie de *Lanfranc* ne prouve nullement qu'il y ait du talent ? Or, si cette pièce manque de feu et de génie, elle sera bien plus ennuyeuse qu'une comédie classique, qui, à défaut de plaisir dramatique, donne le plaisir d'*ouïr de beaux vers*. La comédie romantique sans talent, n'ayant pas de beaux vers
40 pour éblouir le spectateur, ennuiera dès le premier jour. Nous

voici revenus par un autre chemin à cette vérité de si mauvais goût, disent les gens de l'Académie, ou qui y prétendent : *Le vers alexandrin n'est souvent qu'un cache-sottise* [1].

Mais, le talent supposé, si les détails de la comédie de *Lanfranc* sont vrais, s'il y a du feu, si le style ne se fait jamais remarquer et ressemble à notre parler de tous les jours, je dis que cette comédie répond aux exigences actuelles de la société française.

Molière, dans le *Misanthrope*, a cent fois plus de génie que qui que ce soit ; mais Alceste n'osant pas dire au marquis Oronte que son sonnet est mauvais, dans un siècle où le *Miroir* critique librement le *Voyage à Coblentz*, présente à ce géant si redoutable, et pourtant si Cassandre, nommé Public, précisément le portrait détaillé d'une chose qu'il n'a jamais vue et qu'il ne verra plus.

Après avoir entrevu cette comédie de *Lanfranc ou le Poète*, que, pour établir mon raisonnement, je suis forcé de supposer aussi bonne que les *Proverbes* de M. Théodore Leclercq, et qui peint si bien nos actrices, nos grands seigneurs, nos juges, nos amis libéraux, Sainte-Pélagie, etc., etc., etc., en un mot, la société telle qu'elle vit et se meut en 1824, daignez, monsieur, relire la *Métromanie*, le rôle de Francaleu, celui du capitoul, etc.; si, après vous être donné le plaisir de revoir ces jolis vers, vous déclarez que vous préférez Damis à Lanfranc, que puis-je répondre à un tel mot ? Il est des choses qu'on ne prouve pas. Un homme va voir la *Transfiguration* de Raphaël au Musée [2]. Il se tourne vers moi, et, d'un air fâché : ' Je ne vois pas, dit-il, ce que ce tableau vanté a de si sublime. — A propos, lui dis-je, savez-vous ce que la rente a fait hier soir fin courant ? ' Car il me semble que, lorsqu'on rencontre des gens tellement différents de nous, il y a péril à engager la discussion. Ce n'est point orgueil, mais crainte de l'ennui. A Philadelphie, vis-à-vis la maison habitée jadis par Franklin, un nègre et un blanc eurent un jour une dispute fort vive sur la vérité du coloris du Titien. Lequel avait raison ? En vérité, je l'ignore ; mais ce que je sais, c'est que l'homme qui ne goûte pas Raphaël et moi sommes deux êtres d'espèces différentes ; il ne peut y avoir

[1] Les vers anglais ou italiens peuvent tout dire, et ne font pas obstacle aux beautés dramatiques.

[2] Elle y reviendra.

rien de commun entre nous. A ce fait, je ne vois pas le plus petit mot à ajouter.

Un homme vient de lire *Iphigénie en Aulide* de Racine et le *Guillaume Tell* de Schiller ; il me jure qu'il aime mieux les gasconnades d'Achille que le caractère *antique* et vraiment grand de Tell. A quoi bon discuter avec un tel homme? Je lui demande quel âge a son fils, et je calcule à part moi à quelle époque ce fils paraîtra dans le monde et fera l'opinion.

Si j'étais assez dupe pour dire à ce brave homme : Monsieur, mettez-vous en expérience, daignez voir jouer une seule fois le *Guillaume Tell* de Schiller, il saurait bien me répondre comme le vrai classique des *Débats* : Non-seulement je ne verrai jamais jouer cette rapsodie tudesque et je ne la lirai pas, mais encore, par mon crédit, j'empêcherai bien qu'on ne la joue[1].

Eh bien ! ce classique des *Débats*, qui veut combattre une idée avec une baïonnette, n'est pas si ridicule qu'il le paraît. A l'insu de la plupart des hommes, l'habitude exerce un pouvoir despotique sur leur imagination. Je pourrais citer un grand prince, fort instruit d'ailleurs, et que l'on devrait croire parfaitement à l'abri des illusions de la sensibilité ; ce roi ne peut souffrir dans son conseil la présence d'un homme de mérite, si cet homme porte des cheveux sans poudre. Une tête sans poudre lui rappelle les images sanglantes de la Révolution française, premiers objets qui frappèrent son imagination royale, il y a trente-un ans. Un homme à cheveux coupés, comme nous, pourrait soumettre à ce prince des projets conçus avec la profondeur de Richelieu ou la prudence de Kaunitz, que, pendant tout le temps de sa lecture, le prince n'aurait d'attention que pour la coiffure repoussante du ministre. Je vois un trésor de tolérance littéraire dans ce mot : l'habitude exerce un pouvoir despotique sur l'imagination des hommes même les plus éclairés, et, par leur imagination, sur les plaisirs que les arts peuvent leur donner. Où trouver le secret d'éloigner de telles répugnances de l'esprit de ces Français aimables qui brillèrent à la cour de Louis XVI, que M. de Ségur fait revivre dans ses charmants souvenirs, et dont le *Masque de Fer* peint en ces mots les idées d'élégance :

' Autrefois, me disais-je, c'est-à-dire en 1786, si j'avais dû

[1] Historique.

aller à la Chambre, et que, voulant faire un peu d'exercice pour ma santé, j'eusse quitté ma voiture au pont Tournant pour la reprendre au pont Royal, mon costume seul m'eût recommandé au respect du public. J'eusse été vêtu de ce que nous appelions si ridiculement un habit *habillé*. Cet habit eût été de velours ou de satin en hiver, de taffetas en été ; il eût été brodé et enrichi de mes ordres. J'aurais eu, quelque vent qu'il pût faire, mon chapeau à plumet sous le bras. J'aurais eu un toupet carré à cinq pointes dessinées sur le front ; j'aurais été poudré à frimas, avec de la poudre blanche par-dessus de la 1
poudre grise ; deux rangs de boucles eussent, de chaque côté, relevé ma coiffure ; et, par derrière, ils eussent fait place à une belle bourse de taffetas noir. Je conviens avec Votre Altesse que cette coiffure n'est pas primitive, mais elle est éminemment aristocratique, et, par conséquent, sociale. Quelque froid qu'il fît, par le vent de bise et la gelée, j'eusse traversé les Tuileries en bas de soie blancs avec des souliers de peau de chèvre. Une petite épée ornée d'un nœud de rubans et d'une dragonne, parce que j'étais colonel à dix-huit ans, m'eût battu dans les jambes, et j'aurais caché mes mains, ornées de manchettes de 2
longues dentelles, dans un gros manchon de renard bleu. Une légère douillette de taffetas, simplement jetée sur ma personne, aurait eu l'air de me défendre du froid, et je l'aurais cru moi-même [1].'

Je crains bien qu'en fait de musique, de peinture, de tragédie, ces Français-là et nous, nous ne soyons à jamais inintelligibles les uns pour les autres.

Il y a des classiques qui, ne sachant pas le grec, s'enferment au verrou pour lire Homère en français, et même en français ils trouvent sublime ce grand peintre des temps sauvages. En 3
tête des dialogues si vrais et si passionnés qui forment la partie la plus entraînante des poésies d'Homère, imprimez le mot TRAGÉDIE, et à l'instant ces dialogues, qu'ils admiraient comme de la poésie épique, les choqueront et leur déplairont mortellement comme tragédie. Cette répugnance est absurde, mais ils n'en sont pas les maîtres ; mais ils la sentent, mais elle est évidente pour eux, aussi évidente que les larmes que nous font verser *Roméo et Juliette* le sont pour nous. Je conçois que, pour ces littérateurs estimables, le romantisme soit une inso-

[1] Le *Masque de Fer*, page 150.

lence. Ils ont eu l'unanimité pendant quarante ans de leur vie, et vous les avertissez que bientôt ils vont se trouver seuls de leur avis.

Si la tragédie en prose était nécessaire aux besoins physiques des hommes, on pourrait entreprendre de leur démontrer son utilité ; mais comment prouver à quelqu'un qu'une chose qui lui donne un sentiment de répugnance invincible peut et doit lui faire plaisir ?

Je respecte infiniment ces sortes de *classiques*, et je les plains d'être nés dans un siècle où les fils ressemblent si peu à leurs pères. Quel changement de 1785 à 1824 ! Depuis deux mille ans que nous savons l'histoire du monde, une révolution aussi brusque dans les habitudes, les idées, les croyances, n'est peut-être jamais arrivée. Un des amis de ma famille, auquel j'étais allé rendre mes devoirs dans sa terre, disait à son fils : 'Que signifient vos sollicitations éternelles et vos plaintes amères contre M. le ministre de la guerre ? Vous voilà déjà lieutenant de cavalerie à trente-deux ans ; savez-vous bien que je n'ai été fait capitaine qu'à cinquante ?'

Le fils était rouge de colère, et pourtant le père disait un mot qui pour lui était de la dernière évidence : comment mettre d'accord ce père et ce fils ?

Comment persuader à un homme de lettres de cinquante ans qui trouve brillant de naturel le rôle de Zamore dans *Alzire*, que le *Macbeth* de Shakspeare est un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain ? Je disais un jour à un de ces messieurs : 'Vingt-huit millions d'hommes, savoir : dix-huit millions en Angleterre, et dix millions en Amérique, admirent *Macbeth* et l'applaudissent cent fois par an. — Les Anglais, me répondit-il d'un grand sang-froid, ne peuvent avoir de véritable éloquence, ni de poésie vraiment admirable ; la nature de leur langue, non dérivée du latin, s'y oppose d'une manière invincible.' Que dire à un tel homme, qui d'ailleurs est de très bonne foi ? Nous sommes toujours au même point, comment *prouver* à quelqu'un que la Transfiguration est admirable ?

Molière était romantique en 1670, car la cour était peuplée d'Orontes, et les châteaux de province d'Alcestes fort mécontents. A le bien prendre, TOUS LES GRANDS ÉCRIVAINS ONT ÉTÉ ROMANTIQUES DE LEUR TEMPS. C'est, un siècle après leur

mort, les gens qui les copient au lieu d'ouvrir les yeux et d'imiter la nature, qui sont classiques [1].

Êtes-vous curieux d'observer l'effet que produit à la scène cette circonstance de *ressembler à la nature* ajoutée à un chef-d'œuvre? Voyez le vol que prend depuis quatre ans le succès de *Tartufe*. Sous le Consulat et dans les premières années de l'Empire, *Tartufe* ne ressemblait à rien comme le *Misanthrope*, ce qui n'empêchait pas les Laharpe, les Lemercier, les Auger et autres grands critiques de s'écrier : *Tableau de tous les temps comme de tous les lieux*, etc., etc., et les provinciaux d'applaudir.

Le comble de l'absurde et du *classicisme*, c'est de voir des habits galonnés dans la plupart de nos comédies modernes. Les auteurs ont grandement raison ; la fausseté de l'habit prépare à la fausseté du dialogue ; et comme le vers alexandrin est fort commode pour le prétendu poète vide d'idées, l'habit galonné ne l'est pas moins pour le maintien embarrassé et les grâces de convention du pauvre comédien sans talent.

Monrose joue bien les Crispins, mais qui a jamais vu de Crispin?

Perlet, le seul Perlet, nous peignait au naturel les ridicules de notre société actuelle ; on voyait en lui, par exemple, la *tristesse* de nos jeunes gens qui, au sortir du collège, commencent si spirituellement la vie par le sérieux de quarante ans. Qu'est-il arrivé ? Perlet n'a pas voulu, un soir, imiter la bassesse des histrions de 1780, et, pour avoir été un Français de 1824, tous les théâtres de Paris lui sont fermés.

J'ai l'honneur, etc.

S.

[1] Virgile, le Tasse, Térence, sont peut-être les seuls grands poètes *classiques*. Encore, sous une forme classique et copiée d'Homère, à chaque instant le Tasse met-il les sentiments tendres et chevaleresques de son siècle. A la renaissance des lettres, après la barbarie des neuvième et dixième siècles, Virgile était tellement supérieur au poème de l'abbé Abbon sur le *siège de Paris par les Normands*, que, pour peu qu'on eût de sensibilité, il n'y avait pas moyen de n'être pas *classique*, et de ne pas préférer Turnus à Hérivée. A l'instar des choses qui nous semblent les plus odieuses maintenant : la féodalité, les moines, etc., le *classicisme* a eu son moment où il était utile et naturel. Mais aujourd'hui (15 février, jour de mardi gras), n'est-il pas ridicule que pour me faire rire on n'ait pas d'autre *farce* que *Pourceaugnac*, composé il y a cent cinquante ans?

LETTRE III

Le Romantique au classique.

Le 26 avril à midi.

Monsieur,

Votre inexorable sagacité me fait peur. Je reprends la plume deux heures après avoir écrit : aujourd'hui que la petite poste va si vite, je tremble de voir arriver votre réponse. La justesse admirable de votre esprit va m'attaquer, j'en suis sûr, par une petite porte que j'ai laissée entr'ouverte à la critique. Hélas ! mon intention était louable, je voulais être bref.

Le romantisme appliqué à celui des plaisirs de l'esprit, à l'égard duquel a lieu la véritable bataille entre les classiques et les romantiques, entre Racine et Shakespeare, c'est une tragédie en prose qui dure depuis plusieurs mois et dont les évènements se passent en des lieux divers. Il peut cependant y avoir telle tragédie romantique dont les évènements soient resserrés, par le hasard, dans l'enceinte d'un palais et dans une durée de trente-six heures. Si les divers incidents de cette tragédie ressemblent à ceux que l'histoire nous dévoile, si le langage, au lieu d'être épique et officiel, est simple, vif, brillant de naturel, sans tirades, ce n'est pas le cas, assurément fort rare, qui aura placé les évènements de cette tragédie dans un palais, et dans l'espace de temps indiqué par l'abbé d'Aubignac, qui l'empêchera d'être romantique, c'est-à-dire d'offrir au public les impressions dont il a besoin, et par conséquent d'enlever les suffrages des gens qui pensent par eux-mêmes. La *Tempête* de Shakespeare, toute médiocre qu'elle soit, n'en est pas moins une pièce romantique, quoiqu'elle ne dure que quelques heures, et que les incidents dont elle se compose aient lieu dans le voisinage immédiat et dans l'enceinte d'une petite île de la Méditerranée.

Vous combattez mes théories, monsieur, en rappelant le succès de plusieurs tragédies imitées de Racine (*Clytemnestre*, le *Paria*, etc.), c'est-à-dire remplissant aujourd'hui, et avec plus ou moins de gaucherie, les conditions que le goût des marquis de 1670 et le ton de la cour de Louis XIV imposaient à Racine. Je réponds : Telle est la puissance de l'art drama-

tique sur le cœur humain, que, quelle que soit l'absurdité des règles auxquelles les pauvres poètes sont obligés de se soumettre, cet art plaît encore. Si Aristote ou l'abbé d'Aubignac avaient imposé à la tragédie française la règle de ne faire parler ses personnages que par monosyllabes, si tout mot qui a plus d'une syllabe était banni du théâtre français et du style poétique, avec la même sévérité que le mot *pistolet*, par exemple ; eh bien ! malgré cette règle absurde, les tragédies faites par des hommes de génie plairaient encore. Pourquoi ? C'est qu'en dépit de la règle du monosyllabe, pas plus étonnante que tant d'autres, l'homme de génie aurait trouvé le secret d'accumuler dans sa pièce une richesse de pensées, une abondance de sentiments qui nous saisissent d'abord : la sottise de la règle lui aurait fait sacrifier plusieurs répliques touchantes, plusieurs sentiments d'un effet sûr ; mais peu importe au succès de sa tragédie *tant que la règle subsiste*. C'est au moment où elle tombe enfin sous les coups tardifs que lui porte le bon sens, que l'ancien poète court un vrai danger. *Avec beaucoup moins de talent*, ses successeurs pourront, dans le même sujet, faire mieux que lui. Pourquoi ? C'est qu'ils oseront se servir de ce mot propre, unique, nécessaire, *indispensable*, pour faire voir telle émotion de l'âme, ou pour raconter tel incident de l'intrigue. Comment voulez-vous qu'Othello, par exemple, ne prononce pas le mot ignoble *mouchoir*, lorsqu'il tue la femme qu'il adore, uniquement parce qu'elle a laissé enlever par son rival Cassio le mouchoir fatal qu'il lui avait donné aux premiers temps de leurs amours ?

Si l'abbé d'Aubignac avait établi que les acteurs dans la *comédie* ne doivent marcher qu'à cloche-pied, la comédie des *Fausses confidences* de Marivaux, jouée par mademoiselle Mars, nous toucherait encore malgré cette idée bizarre. C'est que nous ne verrions pas l'idée bizarre [1]. Nos grands-pères étaient attendris par l'Oreste d'*Andromaque*, joué avec une grande perruque poudrée, et en bas rouges avec des souliers à rosette de rubans couleur de feu.

Toute absurdité dont l'imagination d'un peuple a pris l'habitude n'est plus une absurdité pour lui, et ne nuit presque en rien aux plaisirs du gros de ce peuple, jusqu'au moment fatal où quelque indiscret vient lui dire : ' Ce que vous admirez est

[1] Tout ridicule inaperçu n'existe pas dans les arts.

absurde.' A ce mot, beaucoup de gens sincères avec eux-mêmes, et qui croyaient leur âme fermée à la poésie, respirent; pour la trop aimer, ils croyaient ne pas l'aimer. C'est ainsi qu'un jeune homme à qui le ciel a donné quelque délicatesse d'âme, si le hasard le fait sous-lieutenant et le jette à sa garnison, dans la société de certaines femmes, croit de bonne foi, en voyant les succès de ses camarades et le genre de leurs plaisirs, être insensible à l'amour. Un jour enfin le hasard le présente à une femme simple, naturelle, honnête, digne d'être aimée, 10 et il sent qu'il a un cœur.

Beaucoup de gens âgés sont classiques de bonne foi : d'abord ils ne comprennent pas le mot *romantique ;* tout ce qui est lugubre et niais, comme la séduction d'Éloa par Satan, ils le croient romantique sur la foi des *poètes-associés* des bonnes-lettres. Les contemporains de Laharpe admirent le ton lugubre et lent que Talma porte encore trop souvent dans la tirade; ce chant lamentable et monotone, ils l'appellent la perfection du tragique français[1]. Ils disent, et c'est un pauvre argument : 'L'introduction de la prose dans la tragédie, la permis- 20 sion de durer plusieurs mois et de s'écarter à quelques lieues, est inutile à nos plaisirs ; car l'on a fait et l'on fait encore des chefs-d'œuvre fort touchants en suivant avec scrupule les règles de l'abbé d'Aubignac.' Nous répondons : 'Nos tragédies seraient plus touchantes, elles traiteraient une foule de grands sujets nationaux auxquels Voltaire et Racine ont été forcés de renoncer.' L'art changera de face dès qu'il sera permis de changer le lieu de la scène, et, par exemple, dans la tragédie de la *Mort de Henri III*, d'aller de Paris à Saint-Cloud.

A présent que je me suis expliqué fort au long, il me semble 30 que je puis dire avec l'espoir d'être compris de tout le monde et l'assurance de n'être pas travesti même par le *célèbre* M. Villemain[2] : 'Le romantisme appliqué au genre tragique, C'EST UNE TRAGÉDIE EN PROSE QUI DURE PLUSIEURS MOIS ET SE PASSE EN DIVERS LIEUX.'

Lorsque les Romains construisirent ces monuments qui nous frappent encore d'admiration après tant de siècles (l'arc de triomphe de Septime-Sévère, l'arc de triomphe de Constantin, l'arc de Titus, etc.), ils représentèrent sur les faces de ces arcs

[1] *Journal des Débats* du 11 mai 1824.
[2] *Journal des Débats* du 30 mars 1823.

célèbres des soldats armés de casques, de boucliers, d'épées ; rien de plus simple, c'étaient les armes avec lesquelles leurs soldats venaient de vaincre les Germains, les Parthes, les Juifs, etc.

Lorsque Louis XIV se fit élever l'arc de triomphe connu sous le nom de *Porte-Saint-Martin*, on plaça dans un bas-relief, qui est sur la face du nord, des soldats français attaquant les murs d'une ville ; ils sont armés de casques et de boucliers, et couverts de la cotte d'armes. Or, je le demande, les soldats de Turenne et du grand Condé, qui gagnaient les batailles de Louis XIV, étaient-ils armés de boucliers? A quoi sert un bouclier contre un boulet de canon? Turenne est-il mort par un javelot?

Les artistes romains furent *romantiques* ; ils représentèrent ce qui, de leur temps, était vrai, et par conséquent touchant pour leurs compatriotes.

Les sculpteurs de Louis XIV ont été *classiques* ; ils ont placé dans les bas-reliefs de leur arc de triomphe, bien digne de l'ignoble nom de *Porte-Saint-Martin*, des figures qui ne ressemblaient à rien de ce qu'on voyait de leur temps.

Je le demande aux jeunes gens qui n'ont pas encore fait leur tragédie reçue aux Français, et qui partant mettent de la bonne foi dans cette discussion frivole, après un exemple aussi clair, aussi palpable, aussi aisé à vérifier un jour que vous allez voir *Mazurier*, pourra-t-on dire aux romantiques qu'ils ne savent pas s'expliquer, qu'ils ne donnent pas une idée nette et claire de ce que c'est dans les arts qu'être romantique ou classique? Je ne demande pas, monsieur, que l'on dise que mon idée est juste, mais je désire qu'on veuille bien avouer que, bonne ou mauvaise, on la comprend.

Je suis, etc.

LETTRE IV

Le Classique au romantique.

Paris, le 27 avril 1824.

Voici bientôt soixante ans, monsieur, que j'admire *Mérope*, *Zaïre*, *Iphigénie*, *Sémiramis*, *Alzire*, et je ne puis pas vous promettre en conscience de siffler jamais ces chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Je n'en suis pas moins très disposé à applaudir les tragédies en prose que doit nous apporter le messie

romantique ; mais qu'il paraisse enfin ce messie. *Faites*, monsieur, *faites*. Ce ne sont plus des paroles toujours obscures aux yeux du peuple des littérateurs, ce sont des actions qu'il faut à votre parti. Faites-en donc, monsieur, *et voyons cette affaire*.

En attendant, et je crois que j'attendrai longtemps, recevez l'assurance des sentiments les plus distingués, etc., etc.

LE C. N.[1]

LETTRE V

Le Romantique au classique.

Paris, le 24 avril 1824.

Eh ! monsieur, qui a jamais parlé de siffler Voltaire, Racine, Molière, génies immortels dont notre pauvre France ne verra peut-être pas les égaux d'ici à huit ou dix siècles ? Qui même a jamais osé concevoir la folle espérance d'égaler ces grands hommes ? Ils s'élançaient dans la carrière chargés de fers, et ils les portaient avec tant de grâce, que des pédants sont parvenus à persuader aux Français que de pesantes chaînes sont un ornement indispensable dès qu'il s'agit de courir.

Voilà toute la question. Comme depuis cinquante ans nous attendons en vain un génie égal à Racine, nous demandons à un public qui aime à voir courir dans l'arène de souffrir qu'on y paraisse sans chaînes pesantes. Plusieurs jeunes poètes d'un talent fort remarquable, quoique bien éloignés encore de la *force* étonnante qui brille dans les chefs-d'œuvre de Molière, de Corneille, de Racine, pourront alors nous donner des ouvrages agréables. Continuez-vous à leur imposer l'armure gênante portée jadis avec tant de grâce par Racine et Voltaire ? Ils continueront à vous donner des pièces *bien faites*, comme *Clytemnestre*, *Louis IX*, *Jeanne d'Arc*, le *Paria*, qui ont succédé sous nos yeux à la *Mort d'Hector* de Luce de Lancival, à l'*Omasis* de Baour-Lormian, à la *Mort de Henri IV* de Legouvé, chefs-d'œuvre auxquels *Clytemnestre* et *Germanicus*

[1] Cette correspondance a réellement existé ; seulement je parlais à demi-mot à un homme de bonne foi. Je suis obligé de tout expliquer en envoyant mes lettres à l'impression. MM. Auger, Feletz, Villemain, me prêteraient de belles absurdités.

iront tenir fidèle compagnie, dès que les auteurs de ces tragédies ne seront plus là pour les soutenir dans les salons par leur amabilité, et dans les journaux par des articles amis.

Je ne fais aucun doute que ma tragédie favorite de la *Mort de Henri III*, par exemple, ne reste jamais fort inférieure à *Britannicus* et aux *Horaces*. Le public trouvera dans *Henri III* beaucoup moins, infiniment moins de talent, et beaucoup plus, infiniment plus d'intérêt et de plaisir dramatique. Si Britannicus agissait dans le monde comme dans la tragédie de Racine, une fois dépouillé du charme des beaux vers qui peignent ses sentiments, il nous paraîtrait un peu niais et un peu plat.

Racine ne pouvait traiter la *mort de Henri III*. La chaîne pesante nommée *unité de lieu* lui interdisait à jamais ce grand tableau héroïque et enflammé comme les passions du moyen âge et cependant si près de nous qui sommes si froids. C'est une bonne fortune pour nos jeunes poètes. Si des hommes tels que Corneille et Racine avaient travaillé pour les exigences du public de 1824, avec sa méfiance de toutes choses, sa complète absence de croyances et de passions, son habitude du mensonge, sa peur de se compromettre, la tristesse morne de la jeunesse, etc., etc., la tragédie serait impossible à faire pour un siècle ou deux. Dotée des chefs-d'œuvre des grands hommes contemporains de Louis XIV, jamais la France ne pourra les oublier. Je suis persuadé que la muse classique occupera toujours le Théâtre-Français quatre fois par semaine. Tout ce que nous demandons, c'est que l'on veuille bien permettre à la tragédie en prose de nous entretenir cinq ou six fois par mois des grandes actions de nos du Guesclin, de nos Montmorency, de nos Bayard. J'aimerais à voir, je l'avoue, sur la scène française, la *mort du duc de Guise à Blois*, ou *Jeanne d'Arc et les Anglais*, ou l'*assassinat du pont de Montereau ;* ces grands et funestes tableaux, extraits de nos annales, feraient vibrer une corde sensible dans tous les cœurs français, et, suivant les romantiques, les intéresseraient plus que les malheurs d'*Œdipe*.

En parlant de théâtre, monsieur, vous me dites : FAITES, et vous oubliez la censure. Est-ce là de la justice, monsieur le classique? est-ce de la bonne foi? Si je faisais une comédie romantique comme *Pinto*, et ressemblant à ce que nous voyons dans le monde, d'abord MM. les censeurs l'arrêteraient ; en

second lieu, les élèves *libéraux* des grandes écoles de droit et de médecine la siffleraient. Car ces jeunes gens prennent leurs opinions toutes faites dans le *Constitutionnel*, le *Courrier français*, la *Pandore*, etc. Or, que deviendraient les divers chefs-d'œuvre de MM. Jouy, Dupaty, Arnault, Étienne, Gosse, etc., rédacteurs de ces journaux, et rédacteurs habiles, si Talma avait jamais la permission de jouer *Macbeth* en prose, traduit de Shakespeare et abrégé d'un tiers? C'est dans cette crainte que ces messieurs ont fait siffler les acteurs anglais. J'ai un remède contre le premier mal, la *censure*, et je vais bientôt vous le dire. Je ne vois de remède contre le mauvais goût des écoliers que les pamphlets contre Laharpe, et j'en fais.

DE LA CENSURE

Tous les poètes comiques à qui l'on dit : *Faites*, s'écrient : ' Dès que nous présentons dans nos drames des détails vrais, la censure nous arrête tout court ; voyez les coups de canne donnés au roi qui n'ont pas pu passer dans le *Cid d'Andalousie*.' Je réponds : ' Cette raison n'est pas si bonne qu'elle le paraît.' Vous présentez aux censeurs des *Princesses des Ursins*, des *Intrigues de cour* [1], etc., comédies fort piquantes, dans lesquelles, avec le tact et l'esprit de Voltaire, vous vous moquez des ridicules des cours? L'entreprise peut être bonne et méritoire, politiquement parlant ; mais je prétends que, littérairement parlant, elle ne vaut rien du tout. Que l'on vienne nous dire dans le salon où nous rions et plaisantons avec des femmes aimables que le feu est à la maison, à l'instant nous n'aurons plus cette attention légère qu'il faut pour les bons mots et les plaisirs de l'esprit. Tel est l'effet produit par toute idée politique dans un ouvrage de littérature ; c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert.

La moindre allusion politique fait disparaître l'aptitude à tous ces plaisirs délicats qui sont l'objet des efforts du poète. Cette vérité est prouvée par l'histoire de la littérature anglaise ; et remarquez que l'état où nous sommes dure en Angleterre depuis la restauration de 1660. On a vu, chez nos voisins, les

[1] Dans les œuvres complètes de MM. de Jouy et Duval.

hommes du plus grand talent frapper de mort des ouvrages fort agréables en y introduisant des allusions aux intérêts passagers et âpres de la politique du moment. Pour comprendre Swift, il faut un commentaire pénible, et personne ne se donne la peine de lire ce commentaire. L'effet somnifère de la politique mêlée à la littérature est un axiome en Angleterre. Aussi voyez-vous que Walter Scott, tout ultra qu'il est, et tenant à Édimbourg la place de M. de Marchangy à Paris, n'a garde de mettre de la politique dans ses romans ; il redouterait pour eux le sort de la *Gaule poétique*. 10

Dès que vous introduisez la politique dans un ouvrage littéraire, l'*odieux* paraît, et avec l'*odieux* la *haine impuissante*. Or, dès que votre cœur est en proie à la haine impuissante, cette fatale maladie du dix-neuvième siècle, vous n'avez plus assez de gaieté pour rire de quoi que ce soit. Il s'agit bien de plaisanter ! diriez-vous avec indignation à l'homme qui voudrait vous faire rire. Les journaux, témoins de ce qui s'est passé aux élections de 1824, s'écrient à l'envi : 'Quel beau sujet de comédie que l'*éligible !*' Eh ! non, messieurs, il ne vaut rien : il y aura un rôle de préfet qui ne me fera point 20 rire du tout, quelque esprit que vous y mettiez ; voyez le roman intitulé *Monsieur le Préfet* ; quoi de plus vrai ! mais quoi de plus triste ! Walter Scott a évité la haine impuissante dans *Waverley* en peignant des feux qui ne sont plus que de la cendre.

Pourquoi tenter dans votre art, messieurs les poètes comiques, précisément la seule chose qui soit impossible ? Seriez-vous comme ces faux braves des cafés de province, qui ne sont jamais si terribles que lorsqu'ils parlent bataille à table avec leurs amis, et que tout le monde les admire ?

Depuis que M. de Chateaubriand a défendu la religion 30 comme *folie*, d'autres hommes, avec plus de succès, ont défendu les rois comme utiles au bonheur des peuples, comme nécessaires dans notre état de civilisation : le Français ne passe pas sa vie au forum comme le Grec ou le Romain, il regarde même le jury comme une corvée, etc. Par ce genre de défense, les rois ont été faits hommes ; ils sont aimés, mais non plus adorés. Madame du Hausset nous apprend que leurs maîtresses se moquent d'eux comme les nôtres de nous ; et M. le duc de Choiseul, premier ministre, fait avec M. de Praslin un certain 40 pari que je ne puis raconter.

Du jour que les rois n'ont plus été regardés comme des êtres *envoyés d'en haut*, tels que Philippe II et Louis XIV ; du jour qu'un insolent a prouvé qu'ils étaient *utiles*, leur mérite a été sujet à discussion, et la comédie a dû abandonner pour toujours les plaisanteries sur les courtisans. Les ministères se gagnent à la tribune des chambres et non plus à l'*Œil-de-Bœuf:* et vous voulez que les rois tolèrent la plaisanterie contre leurs pauvres cours déjà si dépeuplées ! En vérité, cela n'est pas raisonnable. Le leur conseilleriez-vous si vous étiez ministre de la police ? La première loi de tout individu, qu'il soit loup ou mouton, n'est-elle pas de se conserver ? Toute plaisanterie contre le pouvoir peut être fort courageuse, mais n'est pas littéraire.

La moindre plaisanterie contre les rois ou la sainte alliance, dite aujourd'hui au Théâtre-Français, irait aux nues, non pas comme *bonne plaisanterie*, notez bien, non pas comme mot égal au *sans dot* d'Harpagon, ou au *Pauvre homme !* de *Tartufe*, mais comme inconvenance étonnante, comme hardiesse dont on ne revient pas. On s'étonnerait de votre courage, mais ce serait un pauvre succès pour votre esprit ; car, dès qu'il y a censure dans un pays, la plus mauvaise plaisanterie contre le pouvoir réussit. M. Casimir Delavigne croit qu'on applaudit à l'esprit de ses *Comédiens*, tandis qu'on n'applaudit souvent qu'à l'opinion libérale qui perce dans des allusions échappées à la perspicacité de M. Lémontey. Je dirai donc aux poètes comiques, s'il en est qui aient un vrai talent et qui se sentent le pouvoir de nous faire rire : 'Attaquez les ridicules des classes ordinaires de la société ; n'y a-t-il donc que les sous-ministres de ridicules ? Mettez en scène ce patriote célèbre qui a consacré son existence à la cause de la patrie ; qui ne respire que pour le bonheur de l'humanité, et qui prête son argent au roi d'Espagne pour payer le bourreau de R... Si on lui parle de cet emprunt : 'Mon cœur est patriote, répond-il, qui pourrait en douter ? mais mes écus sont royalistes.' Ce ridicule-là prétend-il à l'estime ? refusez-lui cette estime d'une manière piquante et imprévue, et vous serez comique. Je ne trouve, au contraire, rien de bien plaisant dans les prétentions des révérends pères jésuites, pauvres hères nés sous le chaume, pour la plupart, et qui cherchent tout bonnement à faire bonne chère sans travailler de leurs mains.

Trouvez-vous inconvenant de mettre en scène les ridicules d'un patriote qui après tout parle en faveur d'une sage liberté, et cherche les moyens d'inoculer un peu de courage civil à des électeurs si braves l'épée à la main? Imitez Alfieri.

Figurez-vous un beau matin que tous les censeurs sont morts, et qu'il n'y a plus de censure; mais en revanche quatre ou cinq théâtres à Paris, maîtres de jouer tout ce qui leur vient à la tête, sauf à répondre des choses condamnables, des indécences, etc., etc., devant un jury *choisi par le hasard*[1]. 10

C'est dans cette supposition si étrange qu'Alfieri, dans un pays bien autrement tenu que le nôtre, bien autrement sans espoir, composa, il y a quarante ans, ses admirables tragédies; et on les joue tous les jours depuis vingt ans, et un peuple de dix-huit millions d'hommes qui, au lieu de Sainte-Pélagie, a des potences, les sait par cœur et les cite à tous propos. Les éditions de ces tragédies se multiplient dans tous les formats, les salles sont remplies deux heures à l'avance quand on les joue; en un mot, le succès d'Alfieri, mérité ou non, est au-dessus de tout ce que peut rêver même la vanité d'un poète; 20 et tout ce changement est arrivé en moins de vingt ans. Écrivez donc, et vous serez applaudi en 1845.

La comédie que vous composerez aujourd'hui, et qui, au lieu du pauvre commis *Bellemain* de l'*Intérieur d'un bureau*, présenterait M. le comte un tel, p... d... F..., ne serait pas tolérée par le ministère actuel? Eh bien! mettez en pratique le précepte d'Horace, autrefois si recommandé, dans un autre sens, il est vrai; gardez neuf ans votre ouvrage, et vous aurez affaire à un ministère qui cherchera à ridiculiser celui d'aujourd'hui, peut-être à le bafouer. Dans neuf ans, n'en doutez pas, vous 30 trouverez toute faveur pour faire jouer votre comédie.

Le charmant vaudeville de *Julien ou Vingt-cinq ans d'entr'acte* peut vous servir d'exemple. Ce n'est qu'une esquisse; mais, sous le rapport de la hardiesse et de la censure, cette esquisse vaut autant pour mon raisonnement que la comédie en cinq actes la plus étoffée. Le vaudeville de *Vingt-cinq ans d'entr'acte* aurait-il pu être joué en 1811 sous Napoléon? M. Étienne et tous les censeurs de la police impériale n'au-

[1] Parmi les habitants de Paris payant cinq mille francs d'impôt, et par conséquent partisans fort modérés de la loi agraire et de la licence.

raient-ils pas frémi à la vue du jeune paysan illustré par son épée dans les campagnes de la Révolution, fait *duc de Stettin* par Sa Majesté l'empereur, et s'écriant, lorsque sa fille veut épouser un peintre : ' Jamais, non, jamais l'on ne s'est mésallié dans la famille des Stettin? ' Qu'aurait dit la vanité de tous les comtes de l'empire?

L'exil à quarante lieues de Paris eût-il paru suffisant à M. le duc de R... pour l'audacieux qui se fût permis cette phrase ?

Toutefois, monsieur le poète comique, si dans cette même année 1811, au lieu de gémir platement et impuissamment sur l'arbitraire, sur le despotisme de Napoléon, etc., etc., etc., vous aviez agi avec force et rapidité, comme lui-même agissait ; si vous aviez fait des comédies dans lesquelles on aurait ri aux dépens des ridicules que Napoléon était obligé de protéger pour soutenir son *empire français*, sa *nouvelle noblesse*, etc., moins de quatre ans après elles eussent trouvé un succès fou. Mais, dites-vous, mes plaisanteries pouvaient vieillir avec le temps. — Oui, comme le *sans dot* d'Harpagon, comme le *Pauvre homme !* de *Tartufe*. Est-ce sérieusement que vous présentez cette objection au milieu d'un peuple qui en est réduit à rire encore des ridicules de *Clitandre* et d'*Acaste* [1], qui n'existent plus depuis cent ans?

Si, au lieu de gémir niaisement sur les difficultés insurmontables que le siècle oppose à la poésie, et d'envier à Molière la protection de Louis XIV, vous aviez fait en 1811 de grandes comédies aussi libres dans leur tendance politique que le vaudeville de *Vingt-cinq ans d'entr'acte*, avec quel empressement, en 1815, tous les théâtres ne vous eussent-ils pas offert un tour de faveur? Quelles dignités ne seraient pas tombées sur vous? En 1815, entendez-vous? quatre ans après. Avec quelle joie nous aurions ri de la sotte vanité des princes de l'empire [2] ! Vous auriez eu d'abord un succès de *satire* comme Alfieri en Italie. Peu à peu, le système de Napoléon étant *bien mort*, vous auriez trouvé le succès de *Waverley* et des *Puritains d'Écosse*. Depuis la mort du dernier des Stuarts, qui pourrait trouver odieux le personnage du baron de Bradwardine ou le major Bridgenorth de *Peveril*? Notre *politique* de 1811 n'est plus que de l'histoire en 1824.

[1] Les marquis du *Misanthrope*.

[2] 'Entre nous le monseigneur suffit.'

Si, suivant les conseils du plus simple bon sens, vous écrivez aujourd'hui sans vous embarrasser de la censure actuelle, peut-être qu'en 1834, par un juste respect pour vous-même, et afin de repousser le désagrément de toute ressemblance avec les hommes de lettres de la trésorerie d'alors, vous serez obligé d'affaiblir les traits dont vous aurez peint les noirs ridicules des puissants d'aujourd'hui [1].

Êtes-vous impatient? voulez-vous absolument que vos contemporains parlent de vous tandis que vous êtes jeune ? avez-vous besoin de renommée ? écrivez vos comédies comme si vous étiez exilé à New-York, et, qui plus est, faites-les imprimer à New-York sous un nom supposé. Si elles sont satiriques, méchantes, attristantes, elles ne traverseront pas l'Océan, et tomberont dans le profond oubli qu'elles méritent. Ce ne sont pas les occasions de nous indigner et de haïr d'une haine impuissante qui nous manquent aujourd'hui, n'avons-nous pas Colmar et la Grèce? Mais si vos comédies sont bonnes, plaisantes, réjouissantes, comme la Lettre sur le gouvernement récréatif et la *Marmite représentative*, M. Demat, honnête imprimeur de Bruxelles, ne manquera pas de vous rendre le même service qu'à M. Béranger ; en moins de trois mois, il vous aura contrefait dans tous les formats. Vous vous verrez chez tous les libraires de l'Europe, et les négociants de Lyon qui vont à Genève recevront de vingt amis la commission de leur apporter votre comédie, comme ils reçoivent aujourd'hui la commission d'importer un Béranger [2].

Mais, hélas ! je vois à la mine que vous me faites que mes conseils ne sont que trop bons ; ils vous fâchent. Vos comédies ont si peu de verve comique et de feu, que personne ne prendrait garde à leur esprit, personne ne rirait de leurs plaisan-

[1] 'C'est monsieur un tel qui a eu l'heureuse idée du poing coupé ;' ou bien : 'Monseigneur, quand vous ne parlez pas, ma foi, je vote suivant ma conscience.'

[2] Le volume de ce grand poète qui, grâce à M. Demat, coûte trois francs à Genève, se paye vingt-quatre francs à Lyon, et n'en a pas qui veut. Rien de plaisant à la douane de Bellegarde, située entre Genève et Lyon, comme la liste affichée dans le bureau des ouvrages prohibés à l'entrée. Comme je lisais cette liste en riant de son impuissance, plusieurs honnêtes voyageurs la copiaient pour faire venir les ouvrages qu'elle indique. Tous me dirent qu'ils apportaient un Béranger à Lyon. Mars 1824.

teries, si quotidiennement elles n'étaient louées, recommandées, prônées par les journaux dans lesquels vous travaillez. Qu'ai-je à faire de vous parler de New-York et de nom supposé? Vous imprimeriez vos épîtres dialoguées à Paris, qu'au lieu d'être pour vous une route sûre pour Sainte-Pélagie, elles seraient seulement pour votre libraire une route assurée pour l'hôpital, ou bien il mourrait de douleur comme celui qui paya douze mille francs l'*Histoire de Cromwell.*

Ingrats que vous êtes, ne vous plaignez donc plus de cette
10 bonne censure, elle rend à votre vanité le plus grand des services, elle vous sert à persuader aux autres, et peut-être à vous-même, que vous feriez quelque chose si...

Sans messieurs les censeurs, votre sort serait affreux, écrivains libéraux et persécutés ; le Français est né plaisant, vous seriez inondés de *Mariage de Figaro*, de *Pinto*, en un mot, de comédies *où l'on rit.* Que deviendraient alors, je vous le demande, vos froides pièces si bien écrites? Vous joueriez en littérature précisément le même rôle que M. Paër en musique, depuis que Rossini a fait oublier ses opéras. Voilà tout le
20 secret de votre grande colère contre Shakespeare. Que deviendront vos tragédies, le jour où l'on jouera *Macbeth* et *Othello*, traduits par madame Belloc? Racine et Corneille, au nom desquels vous parlez, n'ont rien à craindre de ce voisinage; mais vous!

Je suis un insolent et vous avez du génie, dites-vous? Je le veux bien, suis-je d'assez bonne composition ? Vous avez donc du génie comme Béranger ; mais, comme lui, vous ne savez pas marcher en petit équipage, et reproduire à Paris la sagesse pratique et la philosophie sublime des philosophes de la Grèce. Vous avez besoin de vos écrits pour atteindre

30 Au superflu, chose si nécessaire.

Eh bien ! au moyen de quelques descriptions ajoutées, transformez vos comédies en romans et imprimez à Paris. La haute société, que le luxe de l'hiver exile à la campagne dès le mois de mai, a un immense besoin de romans ; il faudrait que vous fussiez bien ennuyeux pour l'être plus qu'une soirée de famille à la campagne un jour de pluie [1].

J'ai l'honneur, etc.

[1] Je reçois la feuille quatre de cette brochure toute barbouillée de la fatale encre rouge. Il me faut supprimer le bel *éloge du bourreau*, par

M. de Maistre, considéré dans ses rapports avec la comédie; l'anecdote de MM. de Choiseul et de Praslin, enfin tout ce qui peut de bien loin offenser les puissants. Quel bonheur de vivre à Philadelphie! me dis-je au premier moment. Peu à peu mes idées se calment, et j'arrive aux considérations suivantes:

Le gouvernement de la Charte, prenez-le à toutes ses phases d'énergie en 1819 comme en 1825, a trois grands défauts littéraires:

1° Il ôte le loisir sans lequel il n'y a point de beaux-arts. L'Italie, en gagnant les deux Chambres, perdra peut-être les Canova et les Rossini.

2° Il jette une défiance raisonneuse dans tous les cœurs. Il sépare les diverses classes de citoyens par la haine. Vous ne demandez plus de cet homme que vous rencontrez dans la société à Dijon ou à Toulouse: Quel est son ridicule? mais bien: Est-il libéral ou ultra? Il ôte aux différentes classes de citoyens le désir d'être aimables aux yeux les uns des autres, et par conséquent le pouvoir de rire aux dépens les uns des autres.

Un Anglais qui voyage par la diligence de Bath se garde bien de parler et de plaisanter sur la chose du monde la plus indifférente; il peut trouver dans son voisin un homme d'une classe ennemie, un méthodiste ou un tory furieux qui lui répondra en l'envoyant paître, car la colère est un plaisir pour les Anglais, elle leur fait sentir la vie. Comment naîtrait la *finesse d'esprit* dans un pays où l'on peut imprimer impunément *Georges est un libertin*, et où le seul mot de *Roi* constitue le délit? Il ne resterait dans un tel pays que deux sources de plaisanterie, les faux braves et les maris trompés; le *ridicule* y prendrait le nom d'*eccentricity*.

Dans le despotisme sans échafauds trop fréquents, vraie patrie de la comédie; en France, sous Louis XIV et sous Louis XV, tous les gens voyageant par la diligence avaient les mêmes intérêts, riaient des mêmes choses, et, qui plus est, cherchaient à rire, éloignés qu'ils étaient des intérêts sérieux de la vie.

3° On dit qu'un habitant de cette Philadelphie que je regrettais, ne songe qu'à gagner des dollars, et sait à peine ce que veut dire le mot *ridicule*. Le *rire* est une plante exotique importée d'Europe à grands frais, et qui n'est à l'usage que des plus riches (voyage de l'acteur Mathews). Le manque de finesse et le pédantisme puritain rendent impossible, dans cette république, la comédie d'*Aristophane*.

Tout ceci n'empêche pas la justice, la liberté, l'absence des espions, d'être des biens adorables. Le *rire* n'est qu'une consolation à l'usage des sujets de la monarchie. Mais comme l'huître malade produit la perle, ces hommes sans liberté, et sans *sépulture chrétienne* après leur mort, produisent *Tartufe* et le *Retour imprévu*.

Je n'ai de la vie parlé à un censeur, mais je m'imagine qu'il pourrait dire pour excuser son métier:

'Quand toute la France le voudrait à l'unanimité, nous ne pourrions nous refaire des hommes de 1780. L'admirable *libretto* de *Don Juan*, mis en musique par Mozart, fut écrit à Vienne, par l'abbé Casti; certes l'oligarchie viennoise n'a jamais passé pour tolérer la licence au théâtre. Eh bien! à Vienne, en 1787, don Juan, doña Anna et doña Elvire

chantaient pendant cinq minutes dans la scène du bal : *Viva la libertà !* A Louvois, en 1825, au moment où nous sommes forcés de souffrir les discours du général Foy et de M. de Chateaubriand, il a bien fallu ordonner à don Juan de chanter *Viva l'ilarità !* L'hilarité n'est-elle pas ce qui nous manque ?

'En 1787, personne ne songeait à applaudir la liberté ; aujourd'hui il serait à craindre que ce mot ne devînt un drapeau. La guerre est déclarée. Les privilégiés sont en fort petit nombre, riches et *enviés*, la plaisanterie serait une arme terrible contre eux ; n'est-ce pas le seul ennemi qui ait fait peur à Buonaparte ? Donc il faut des censeurs si vous ne voulez pas fermer les théâtres.'

La comédie peut-elle survivre à cet état de choses ? Le roman, qui esquive la censure, ne va-t-il pas hériter de la pauvre défunte ? Les courtisans, dans la juste terreur que leur inspire le *rire*, permettront-ils qu'on se moque de la *classe* des avocats, de la *classe* des médecins, de la *classe* des compositeurs de musique qui maudissent Rossini, de la *classe* des vendeurs de croix, et des opticiens qui en achètent ; ou qu'on traite ce sujet si plaisant : *L'Homme de lettres ou les vingt places*, ou celui-ci : *Le Coureur d'héritages* ? Toutes les *classes* de gens ridicules n'ont-elles pas des protecteurs naturels qui se coalisent pour le maintien de ce qu'on appelle *la décence publique* ?

Le premier besoin pour la police n'est-il pas le maintien de la tranquillité ? et que lui importe un chef-d'œuvre de moins ? La première violation de l'*unité de lieu* dans *Christophe Colomb* fit tuer un homme au parterre.

D'un autre côté, si jamais nous avons la liberté complète, qui songera a faire des chefs-d'œuvre ? Chacun travaillera, personne ne lira si ce n'est de grands journaux in-folio, où toute vérité s'énoncera dans les termes les plus directs et les plus nets. Alors la comédie française aura toute liberté ; mais en perdant Sainte-Pélagie et la salle Saint-Martin, nous aurons perdu *quant et quant* l'esprit qu'il faut pour faire et pour goûter la comédie, ce brillant mélange de vérité de mœurs, de gaieté légère et de satire piquante. Dans une monarchie, pour qu'un Molière soit possible, il faut l'amitié d'un Louis XIV. En attendant ce hasard heureux, et vu les critiques amères dont les Chambres et la société poursuivent les hommes du pouvoir, ce qui ne les met nullement d'humeur à permettre la plaisanterie, essayons la tragédie romantique au théâtre. Chez nous lisons des romans, et jouons des proverbes *hardis*.

Depuis la Charte, lorsqu'un jeune d... entre dans un salon, il y fait naître un sentiment de malveillance ; lui-même est embarrassé. D'où je conclus que les d... auront beaucoup de mérite à l'avenir, et en même temps toute l'*hilarité* d'un lord anglais.

Ainsi la Charte : 1° ôte le loisir ; 2° sépare par la haine ; 3° tue la finesse d'esprit. En revanche nous lui devons l'éloquence du général Foy.

LETTRE VI

Le Romantique au classique.

Paris, le 30 avril 1824.

Monsieur,

Dès qu'on parle de *tragédie nationale en prose* à ces hommes, pleins d'idées positives et d'un respect sans bornes pour les bonnes recettes, qui sont à la tête de l'administration des théâtres, l'on ne voit point chez eux, comme chez les auteurs qui écrivent en vers, une haine mal déguisée et se cachant avec peine sous la bénignité du sourire académique. Loin de là, les acteurs et directeurs sentent qu'un jour (mais peut-être dans douze ou quinze ans ; pour eux, voilà où est toute la question) le romantisme fera gagner un million à quelque heureux théâtre de Paris.

Un homme à argent d'un de ces théâtres, auquel je parlais du *romantisme* et de son triomphe futur, me dit de lui-même : ' Je comprends votre idée, on s'est moqué à Paris, pendant vingt ans, du *roman historique* ; l'Académie a prouvé doctement le ridicule de ce genre, nous y croyions tous, lorsque Walter Scott a paru, son *Waverley* à la main; et Ballantyne, son libraire, vient de mourir millionnaire. La seule barrière qui s'interpose entre la caisse du théâtre et d'excellentes recettes, continua le directeur, c'est l'esprit des grandes Écoles de droit et de médecine, et les journaux libéraux qui mènent cette jeunesse. Il faudrait un directeur assez riche pour acheter l'opinion littéraire du *Constitutionnel* et de deux ou trois petits journaux ; jusque-là, auquel de nos théâtres conseilleriez-vous de monter un drame romantique en cinq actes et en prose intitulé la *Mort du duc de Guise à Blois*, ou *Jeanne d'Arc et les Anglais*, ou *Clovis et les évêques*? Sur quel théâtre une telle tragédie pourrait-elle arriver au troisième acte? Les rédacteurs des feuilles influentes qui ont, pour la plupart, des pièces en vers au courant du répertoire ou en répétition, laissent passer le mélodrame à la d'Arlincourt, mais ne souffriront jamais le *mélodrame écrit en style raisonnable*. S'il en était autrement, croyez-vous que nous n'aurions pas essayé le *Guillaume Tell* de Schiller? La police en ôterait un quart, un de nos

arrangeurs un autre quart, ce qui resterait arriverait à cent représentations *si l'on pouvait en avoir trois ;* mais voilà ce que ne permettront jamais les rédacteurs des feuilles libérales, et, par conséquent, les élèves des Écoles de droit et de médecine.'

'Mais, monsieur, l'immense majorité des jeunes gens de la société a été convertie au romantisme par l'éloquence de M. Cousin; tous applaudissent aux bonnes théories du *Globe*...'

'Monsieur, vos jeunes gens de la société ne vont pas au parterre faire le coup de poing ; et au théâtre comme en politique nous méprisons les philosophes qui ne font pas le coup de poing.'

Cette conversation vive et franche m'a plus affligé, je l'avoue, que toute la colère de l'Académie. Le lendemain, j'ai envoyé dans les cabinets littéraires des rues Saint-Jacques et de l'Odéon ; j'ai demandé la liste des livres qu'on lit le plus ; ce n'est point Racine, Molière, Don Quichotte, etc., dont les élèves en droit et en médecine usent chaque année trois ou quatre exemplaires, mais bien le *Cours de littérature* de Laharpe, tant la manie jugeante est profondément enracinée dans le caractère national, tant notre vanité craintive a besoin de porter des idées toutes faites dans la conversation.

Si M. Cousin faisait encore son cours, l'éloquence entraînante de ce professeur et son influence sans bornes sur la jeunesse parviendraient peut-être à convertir les élèves des grandes écoles. Ces jeunes gens mettraient leur vanité à réciter, en perroquets, d'autres phrases que celles de Laharpe ; mais M. Cousin parle trop bien pour que jamais on le laisse reparler.

Quant aux rédacteurs du *Constitutionnel* et des feuilles à la mode, il faudrait des arguments bien forts pour espérer. Disposant en grande partie des succès, toujours ces messieurs auront l'idée lucrative de faire eux-mêmes de belles pièces dans le genre routinier qui est le plus vite bâti, ou du moins ils s'associeront avec les auteurs.

Il est donc utile que quelques écrivains modestes, qui ne se reconnaissent pas le talent nécessaire pour créer une tragédie, consacrent chaque année une semaine ou deux à faire imprimer un pamphlet littéraire destiné à fournir à la jeunesse française des *phrases toutes faites.*

Si j'avais le bonheur de trouver quelques jolies phrases

bonnes à être répétées, peut-être cette jeunesse si indépendante comprendrait-elle enfin que c'est le *plaisir dramatique* qu'il faut aller chercher au théâtre, et non pas le plaisir épique d'entendre réciter de beaux vers bien ronflants, et que d'*avance l'on sait par cœur*, comme le dit naïvement M. Duviquet [1].

A l'insu de tout le monde, le romantisme a fait d'immenses progrès depuis un an. Les esprits généreux, désespérant de la politique depuis les dernières élections, se sont jetés dans la littérature. Ils y ont porté de la raison, et voilà le grand chagrin des hommes de lettres. 1

Les ennemis de la tragédie nationale en prose ou du romantisme (car, comme M. Auger, *je n'ai parlé que du théâtre* [2]) sont de quatre espèces :

1° Les vieux rhéteurs *classiques*, autrefois collègues et rivaux des Laharpe, des Geoffroy, des Aubert ;

2° Les membres de l'Académie française, qui, par la splendeur de leur titre, se croient obligés à se montrer les dignes successeurs des impuissants en colère qui jadis critiquèrent le *Cid*;

3° Les auteurs qui, au moyen de tragédies en vers, font de l'argent, et ceux qui, par leurs tragédies et malgré les sifflets, 2
obtiennent des pensions.

Les plus heureux de ces poètes, ceux que le public applaudit, étant en même temps journalistes libéraux, disposent du sort des premières représentations, et ne souffriront jamais l'apparition d'ouvrages plus intéressants que les leurs.

4° Les moins redoutables des ennemis de la tragédie nationale en prose, telle que *Charles VII et les Anglais*, les *Jacques Bons Hommes*, *Bouchard et les Moines de Saint-Denis*, *Charles IX*, sont les *poètes associés* des bonnes-lettres. Quoique fort ennemis de la prose en leur qualité de fabricants de vers à l'usage 3
de l'hôtel de Rambouillet, et détestant surtout une prose simple, correcte, sans ambition, modelée sur celle de Voltaire, ils ne peuvent sans se contredire eux-mêmes s'opposer à l'apparition d'une tragédie qui tirera ses principaux effets des passions violentes et des mœurs terribles du moyen âge. Comme bons hommes de lettres, présidés par M. de Chateaubriand, ils n'oseraient proscrire, de peur de fâcher leurs nobles patrons, un système de tragédie qui nous entretiendra des grands noms des

[1] *Journal des Débats* du 8 juillet 1818.
[2] Page 7 du Manifeste.

Montmorency, des la Trémouille, des Crillon, des Lautrec, et qui remettra sous les yeux du peuple les actions féroces, il est vrai, mais grandes et généreuses, autant qu'on pouvait l'être au douzième siècle, des guerriers fondateurs de ces illustres familles [1]. En sortant d'une tragédie où nous aurons vu combattre et mourir ce héros farouche et sanguinaire, le connétable de Montmorency, l'électeur le plus libéral et le plus piqué des tours de passe-passe qu'on lui a joués aux dernières é..... ne pourra se défendre d'une sorte de curiosité bienveil-
10 lante en entendant annoncer dans un salon un Montmorency. Aujourd'hui personne dans la société ne sait l'histoire de France ; avant M. de Barante, elle était trop ennuyeuse à lire ; la tragédie romantique nous l'apprendra, et d'une manière tout à fait favorable aux grands hommes de notre moyen âge. Cette tragédie qui, *par l'absence du vers alexandrin*, héritera de tous les mots naïfs et sublimes de nos vieilles chroniques [2], est donc tout à fait dans l'intérêt de la chambre des pairs. Le salon des bonnes-lettres, qui est à la suite de cette chambre, ne peut donc opposer des injures par trop ignobles à l'apparition
20 de la tragédie nationale en prose. D'ailleurs, une fois ce genre toléré, quelle belle occasion de flatterie agréable et de dédicaces bien basses ! La tragédie nationale est un trésor pour les bonnes-lettres.

Quant à la pauvre Académie, qui se croit obligée de persécuter d'avance la *tragédie nationale en prose*, c'est un corps sans vie et qui ne saurait porter des coups bien dangereux. Bien loin de tuer les autres, l'Académie aura assez à faire de ne pas mourir. Déjà ceux de ses membres que je respecte avec le public sont honorés à cause de leurs ouvrages, et non pour le
30 vain titre d'académicien qu'ils partagent avec tant de nullités littéraires. L'Académie française serait le contraire de ce

[1] On trouve deux ou trois sujets de tragédie dans chaque volume du Froissart de M. Buchon : Édouard II et Mortimer, Robert d'Artois et Édouard III, Jacques d'Artevelle ou les Gantois, Wat-Tyler, Henri de Transtamare et du Guesclin, Jeanne de Montfort, duchesse de Bretagne, le captal de Buch à Meaux, Clisson et le duc de Bretagne (c'est le sujet d'*Adélaïde du Guesclin*), le roi Jean et le roi de Navarre à Rouen, Gaston de Foix et son père, seconde révolte de Gand sous Philippe d'Artevelle. L'amour, ce sentiment des modernes qui n'était pas né du temps de Sophocle, anime la plupart de ces sujets ; par exemple, l'aventure de Limousin et Raimbaud.

[2] 'Beaumanoir, bois ton sang.'

qu'elle est, c'est-à-dire la réunion des quarante personnes qui passent en France pour avoir le plus d'esprit, de génie ou de talent, que, dans ce siècle raisonneur, elle ne pourrait, sans encourir le ridicule, entreprendre de dicter au public ce qu'il doit penser en fait de littérature. Dès qu'on lui ordonne de croire, rien de plus récalcitrant que le *Parisien* d'aujourd'hui ; j'excepte, bien entendu, l'opinion qu'il doit afficher pour conserver sa place [1], ou pour avoir la croix à la première distribution. L'Académie a manqué de tact dans toute cette affaire, elle s'est crue un ministère. Le romantisme lui donne de l'humeur, comme jadis la circulation du sang, ou la philosophie de Newton à la Sorbonne ; rien de plus simple, les positions sont pareilles. Mais était-ce une raison pour jeter au public, avec un ton de supériorité si bouffon [2], l'opinion qu'elle veut placer dans les têtes parisiennes ? Il fallait commencer par faire une collecte entre les honorables membres dont le romantisme va vieillir les *Œuvres complètes :* MM. de Jouy, Duval, Andrieux, Raynouard, Campenon, Levis, Baour-Lormian, Soumet [3], Villemain, etc. ; avec la grosse somme, produit de cette quête, il fallait payer aux *Débats* les cinq cents abonnés qu'on allait lui faire perdre, et publier dans ce journal, si amusant depuis quinze jours, deux articles par semaine contre les romantiques. Le lecteur a pris une idée de l'esprit voltairien, et de l'urbanité que M. de Jouy aurait portée dans cette discussion, par l'extrait de la *Pandore* que j'ai cité en note ; les propos des halles auraient bientôt embelli les colonnes du *Journal des Débats*. M. Andrieux nous a foudroyés incognito dans la *Revue ;* la prose de l'auteur du *Trésor* paraissant aussi pâle que la gaieté de ses comédies, on aurait inséré dans les *Débats* sa fameuse satire contre les romantiques. Si, contre toute apparence, ce coup

[1] Un de mes voisins vient de renvoyer son abonnement au *Journal des Débats* (février 1825) parce que son troisième fils est surnuméraire dans un ministère.

[2] 'L'Académie française restera-t-elle indifférente aux alarmes des gens de goût ?... Le premier corps littéraire de la France appréhendera-t-il de se compromettre ?... Cette solennité a paru l'occasion la plus favorable pour déclarer les principes dont l'Académie est unanimement pénétrée... pour essayer de *lever les doutes*, de *fixer les incertitudes*,' etc. (Page 3 du Manifeste.)

[3] 'Le Dieu qui fit le jour ne défend pas d'aimer.'

SAÜL, tragédie.

Les romantiques proposent : 'ne défend pas d'y voir.'

n'eût pas suffi pour les anéantir, l'élégant M. Villemain, tout joyeux d'avoir une petite pensée à mettre dans ses jolies phrases[1], n'eût pas refusé à l'Académie le secours de sa rhétorique.

Au lieu d'implorer l'esprit du successeur de Voltaire, ou la faconde si jolie de l'auteur de l'*Histoire de Cromwell*, l'Académie nous a dit par l'organe sec et dur de M. Auger :

'Un nouveau schisme se manifeste aujourd'hui. Beaucoup d'hommes élevés dans un respect religieux pour d'antiques
10 doctrines s'effrayent des progrès de la *secte* naissante, et semblent demander qu'on les rassure... Le danger n'est pas grand encore, et l'on pourrait craindre de l'augmenter en y attachant trop d'importance... Mais faut-il donc attendre que la *secte*, entraînée elle-même au delà du but où elle tend, en vienne jusque-là qu'elle pervertisse par d'*illégitimes* succès cette masse flottante d'opinions dont toujours la fortune dispose?[2]'

Trouvera-t-on de l'inconvenance à voir un homme obscur examiner un peu quels ont été les *succès légitimes* ou non de la
20 *masse flottante* qui compose la majorité de cette Académie? Je saurai me garantir de toute allusion maligne à la vie privée des auteurs dont j'attaque la gloire ; ces armes avilies sont à l'usage des faibles. Tous les Français qui s'avisent de penser comme les romantiques sont donc des SECTAIRES[3]. Je suis un *sectaire*. M. Auger, qui est payé à part pour faire le Dictionnaire, ne peut ignorer que ce mot est *odieux*. Je serais en droit, si j'avais l'urbanité de M. de Jouy, de répondre à l'Académie par quelque parole malsonnante ; mais je me respecte trop pour combattre l'Académie avec ses propres armes.

30 Je me contenterai de proposer une question.

Que dirait le public, *sectaire* ou non, si on l'invitait à choisir, sous le rapport de l'esprit et du talent, entre :

M. DROZ,	et M. DE LAMARTINE ;
M. CAMPENON, auteur de l'*Enfant prodigue*,	et M. DE BÉRANGER ;

[1] 'Ce n'est rien que de faire de jolies phrases,' disait M. de T..., après avoir entendu le jeune professeur ; 'il faut encore avoir quelque chose à mettre dedans.'

[2] Pages 2 et 3 du Manifeste.

[3] SECTAIRE. Ce mot est *odieux*, dit le *Dictionnaire de l'Académie*.

M. DE LACRETELLE jeune, historien,	et M. DE BARANTE ;
M. ROGER, auteur de l'*Avocat*,	et M. FIÉVÉE ;
M. MICHAUD,	et M. GUIZOT ;
M. DAGUESSEAU,	et M. DE LA MENNAIS ;
M. VILLAR,	et M. VICTOR COUSIN ;
M. DE LEVIS,	et M. le général FOY ;
M. DE MONTESQUIOU,	et M. ROYER-COLLARD ;
M. DE CESSAC,	et M. FAURIEL ;
M. le marquis DE PASTORET,	et M. DAUNOU ;
M. AUGER, auteur de treize *Notices*,	et M. PAUL-LOUIS COURIER ;
M. BIGOT DE PRÉAMENEU,	et M. BENJAMIN CONSTANT ;
M. le comte FRAYSSINOUS, auteur de l'*Oraison funèbre de S. M. Louis XVIII*,	et M. DE PRADT, ancien archevêque de Malines ;
M. SOUMET,	et M. SCRIBE ;
M. LAYA, auteur de *Falkland*,	et M. ÉTIENNE.

Aucune manière de raisonner ne peut être plus franche et plus noble que la simple position de cette question. Je suis trop poli pour abuser de mes avantages ; je ne me ferai point l'écho de la réponse du public.

Je me suis permis avec d'autant moins de remords d'imprimer ces noms de la seconde colonne, qui font l'orgueil de la France, que, par suite de l'obscurité de ma vie, je ne connais personnellement aucun des hommes distingués qui les portent. Je connais encore moins les académiciens dont les noms pâlissent à côté des leurs. Comme les uns ni les autres ne sont rien pour moi que par leurs écrits, en répétant le jugement du public, j'ai pu me considérer en quelque sorte comme étant déjà la postérité pour eux.

De tout temps il y a eu une petite divergence entre l'opinion du public et les arrêts de l'Académie. Le public désirait voir élire un homme de talent qu'ordinairement l'Académie jalousait ; c'est par exemple sur l'ordre exprès de l'Empereur qu'elle a nommé M. de Chateaubriand. Mais jamais le public n'est arrivé, comme aujourd'hui, jusqu'à trouver des remplaçants pour la majorité de l'Académie française. Ce qu'il y a de fâcheux, c'est que, quand l'opinion publique est bravée

à ce point, elle se retire. La défaveur où le *Déjeuner* a fait tomber l'Académie ne peut que s'accroître ; car jamais la majorité des hommes dont le public admire le talent ne sera appelée à y entrer.

L'Académie fut annulée le jour où elle eut le malheur de se voir recruter par ordonnance. Après un coup si fatal, ce corps, qui ne peut avoir d'existence que par l'opinion, a eu la maladresse de laisser échapper toutes les occasions de la reconquérir. Jamais le plus petit acte de courage, toujours la servilité la plus phrasière et la moins noble. Le bon M. de Montyon fonde un prix de *vertu* ; à ce mot, le ministère a peur ; M. Villemain, qui préside l'Académie ce jour-là, remporte le prix d'adresse, et elle se laisse enlever, sans mot dire, le droit de conférer ce prix. Le prix est ridicule ; mais il l'est encore plus de se laisser avilir à ce point, et par quelles gens encore ? Qu'auraient fait les ministres si vingt membres de l'Académie avaient envoyé leur démission ? Mais cette idée inconvenante est aussi loin de la pauvre Académie française, qu'elle-même est éloignée de posséder aucune influence sur l'opinion publique. Je lui conseille d'être polie à l'avenir, et le public, *sectaire* ou non, la laissera mourir en paix.

Je suis avec respect, etc.

LETTRE VII

Le Romantique au classique.

Paris, le 1er mai 1824.

Quoi, monsieur, vous croyez les *Débats* une autorité en littérature !

Faut-il donc troubler le repos de ces vieux rhéteurs qui vivent encore sur l'esprit de Geoffroy ? Depuis que la mort de cet homme amusant faillit tuer leur journal, ce corps d'anciens critiques a été soutenu par le *talent vivant* de M. Fiévée ; mais il ne se recrute pas. Ce sont des hommes qui, depuis 1789, n'ont pas admis une idée nouvelle, et, ce qui achève de déconsidérer leurs doctrines littéraires, c'est qu'ils sont enchaînés par le caissier du journal. Quand ces messieurs le voudraient, les propriétaires des *Débats*, véritables Girondins de la réaction royaliste, ne leur permettraient pas de louer une chanson de Béranger ou un pamphlet de Courier.

L'homme d'esprit dont la lettre A signe les jolis articles passe pour l'un des plus fermes soutiens des idées surannées. Quand ils sont de lui, on trouve de l'agrément et des traits piquants dans les articles ordinairement si tristes que les *Débats* consacrent à gronder la génération actuelle de ce qu'elle ne pense pas comme en 1725. Dernièrement, lorsque ce journal a osé attaquer l'un des géants de la littérature libérale, M. de Jouy, c'est M. A. qui a été chargé de plaisanter cet homme célèbre sur le soin qu'il prend de nous faire connaître qu'il est fort gai, et d'*orner de son portrait*, comme il dit, chaque nouvel ouvrage qu'il donne au public. M. A. est même allé jusqu'à faire à M. de Jouy des interpellations d'un genre plus sérieux ; il l'a accusé d'ignorance ; il a rappelé le mot latin *agreabilis*, peu agréable, dit-on, à l'auteur de *Sylla*, etc., etc. Je ne sais jusqu'à quel point tous ces reproches sont fondés ; mais voici un petit exemple du profond savoir de MM. les écrivains classiques.

Dans le numéro du *Journal des Débats* du 22 mai 1823, M. A. entreprend de rendre compte en trois énormes colonnes, car les classiques sont lourds, de je ne sais quel ouvrage dans lequel M. le vicomte de Saint-Chamans attaque les romantiques. M. A. nous dit :

'Du temps de l'*Homme aux quarante écus*, un Écossais, M. Hume, critiquait les plus beaux endroits de l'*Iphigénie* de Racine, comme aujourd'hui M. Schlegel critique les plus beaux endroits de *Phèdre ;* et, de même que l'Allemand de nos jours, l'Écossais de cette époque donnait le divin Shakespeare comme le vrai modèle du goût. Il citait, comme exemple de la belle manière de faire parler les héros de la tragédie, un discours de lord Falstaff, chef de la justice, qui, dans la tragédie de *Henri IV*, présentant au roi un prisonnier qu'il vient de faire, lui dit avec autant d'esprit que de dignité : — *Sire, le voilà ; je vous le livre ; je supplie Votre Grâce de faire enregistrer ce fait d'armes parmi les autres de cette journée, ou..... je le ferai mettre dans une ballade avec mon portrait à la tête..... Voilà ce que je ferai, si vous ne rendez ma gloire aussi brillante qu'une pièce de deux sous dorée ; et alors vous verrez dans le clair ciel de la renommée ternir votre gloire comme la pleine lune efface les charbons éteints de l'élément de l'air, qui ne paraissent autour d'elle que comme des têtes d'épingles.* J'ai cru devoir passer quelques expressions, par trop romantiques aussi.'

Quel est l'écolier qui ne sait pas aujourd'hui que Falstaff n'est point un grand juge ni un lord, mais bien un faux brave plein d'esprit, personnage fort plaisant, aussi célèbre en Angleterre que Figaro l'est en France? Faut-il accuser les rhéteurs classiques de mauvaise foi ou d'ignorance? Ma foi, je suis pour l'ignorance. Je craindrais d'abuser de votre patience si je vous présentais d'autres exemples du savoir de ces messieurs dans tout ce qui ne tient pas à la littérature ancienne. M. Villemain, l'un d'eux, celui qui, au dire de son propre
10 journal, réfute, *et de si haut*[1], les erreurs des romantiques, va jusqu'à placer le fleuve de l'Orénoque dans l'Amérique du Nord[2].

Agréez, etc.

LETTRE VIII

Le Romantique au classique.

Andilly, le 3 mai 1824.

Vous me dites, monsieur, que je ne trouve de raisons que pour détruire ; que jamais je ne m'élève au-dessus du facile talent de montrer des inconvénients. Vous m'accordez que les journaux libéraux mènent la jeunesse ; que le *Journal des Débats*, tout en jugeant Shakespeare et Schiller sans les avoir lus, égare l'âge mûr, qui, comme la jeunesse, n'aime point à
20 lire des chefs-d'œuvre nouveaux qui donneraient la fatigue de penser, mais veut aussi des phrases toutes faites. Le genre dramatique, celui de tous qui a le plus illustré la France, est stérile depuis bien des années ; l'on ne traduit à Londres et à Naples que les charmantes pièces de M. Scribe ou les mélodrames. Que faut-il faire?

1° Confier l'exercice de la censure à des hommes doux et raisonnables, qui permettent toutes choses à M. Lemercier, à M. Andrieux, à M. Raynouard et autres personnes sages ennemies du scandale.

30 2° Détrôner la gloire des premières représentations. En Italie, ces premières représentations sont presque entièrement

[1] *Débats* de mars 1823.
[2] Quatorzième livraison des *Théâtres étrangers*, p. 325.

sans importance. Tout opéra nouveau, quelque mauvais qu'il soit, se donne trois fois ; c'est le droit du maestro, vous dit-on. Le *Barbier de Séville* de Rossini ne fut pas achevé à Rome le premier jour, et ne triompha que le lendemain.

Ne serait-il pas raisonnable d'imposer à nos théâtres la loi de jouer trois fois les pièces nouvelles ? La toute-puissante police ne pourrait-elle pas exclure absolument les billets gratis de ces trois premières représentations ?

S'il était sage, le public qui se serait ennuyé le premier jour ne reviendrait pas le second. Mais que nous sommes loin, grand Dieu, de porter tant de tolérance dans la littérature ! Notre jeunesse, si libérale lorsqu'elle parle de charte, de jury, d'élections, etc., en un mot, du pouvoir qu'elle n'a pas, et de l'usage qu'elle en ferait, devient aussi ridiculement despote que quelque petit ministre que ce soit, dès qu'elle a elle-même quelque pouvoir à exercer. Elle a au théâtre celui de siffler ; eh bien ! non seulement elle siffle ce qui lui semble mauvais, rien de plus juste ; mais elle empêche les spectateurs qui s'amusent de ce qui lui semble mauvais de jouir de leur plaisir.

C'est ainsi que les jeunes libéraux, excités par le *Constitutionnel* et le *Miroir*, ont chassé les acteurs anglais du théâtre de la Porte-Saint-Martin, et privé d'un plaisir fort vif les Français qui, à tort ou à raison, aiment ce genre de spectacle. On sait que les sifflets et les huées commencèrent avant la pièce anglaise, dont il fut impossible d'entendre un mot. Dès que les acteurs parurent, ils furent assaillis avec des pommes et des œufs ; de temps en temps on leur criait : *Parlez français !* En un mot, ce fut un beau triomphe pour l'*honneur national !*

Les gens sages se disaient : 'Pourquoi venir à un théâtre dont l'on ne sait pas le langage ?' On leur répondait qu'on avait persuadé les plus étranges sottises à la plupart de ces jeunes gens ; quelques calicots allèrent jusqu'à crier : *A bas Shakespeare ! c'est un aide de camp du duc de Wellington !*

Quelle misère ! quelle honte pour les meneurs comme pour les menés ! Entre la jeunesse si libérale de nos écoles et la censure, objet de ses mépris, je ne vois aucune différence. Ces deux corps sont libéraux également, et c'est avec les mêmes égards pour la justice qu'ils proscrivent les pièces de théâtre qui ne leur conviennent pas. Le genre de leurs raisonnements

est le même, la *force*. Or, on sait quel sentiment la force excite dans les cœurs lorsqu'elle se sépare de la justice.

Au lieu de vouloir juger d'après des *principes littéraires* et défendre les *saines doctrines* [1], que nos jeunes gens ne se contentent-ils du plus beau privilège de leur âge, avoir des sentiments? Si de jeunes Français de vingt ans, habitant Paris, et formés au raisonnement par les leçons des Cuvier et des Daunou, savaient écouter leur propre manière de sentir, et ne juger que d'après leur cœur, aucun public en Europe ne serait comparable à celui de l'Odéon. Mais peut-être alors n'applaudirait-on pas des vers tels que

> 'L'âge de ses aïeux touche au berceau du monde.'
>
> Le *Paria*.

Un bibliothécaire de mes amis, qui affiche les opinions classiques, faute de quoi il pourrait bien perdre sa place, vient de me donner, en secret, la liste des ouvrages qui sont le plus souvent demandés à sa bibliothèque. Ainsi que dans les cabinets littéraires de la rue de l'Odéon, on y lit bien plus Laharpe que Racine et Molière.

La grande célébrité de Laharpe a commencé après sa mort. Pédant assez mince de son vivant, car il ne savait pas le grec et peu de latin, et dans la littérature française ne se doutait pas de ce qui a précédé Boileau, il est devenu un père de l'église classique, voici comment :

Lorsque Napoléon suspendit la révolution, et crut, comme nous, qu'elle était finie, il se trouva toute une génération qui manquait entièrement d'éducation littéraire. Cette génération savait cependant qu'il y avait une littérature ancienne ; elle attendait des jouissances des pièces de Racine et de Voltaire. Au retour de l'ordre, chacun songea d'abord à avoir un état ; l'ambition fut une fièvre. Aucun de nous n'eut l'idée que du nouvel ordre de choses lui-même dans lequel nous entrions il pût naître une littérature nouvelle. Nous étions Français, c'est-à-dire ne manquant pas de vanité, et pleins du désir non de lire Homère, mais de juger Homère. Le *Cours* de Laharpe, célèbre dès 1787, se trouva là à point nommé pour répondre à nos besoins. De là son immense succès.

[1] M. Duviquet, *Débats* du 12 novembre 1824.

Comment faire oublier à nos élèves en droit ce code de la littérature? Attendre qu'il soit usé? Mais alors il faut perdre trente ans. Je ne vois qu'une ressource : il faut le refaire, il faut présenter à l'avide vanité de nos jeunes gens seize volumes de jugements tout faits sur toutes les questions littéraires qu'on est exposé à rencontrer dans les salons.

Mais, me dites-vous, prêchez une doctrine saine, lumineuse, philosophique, et vous ferez oublier les phrases de Laharpe. — Pas du tout. La pauvre littérature éprouve le malheur qu'il y a d'être à la mode ; les gens pour qui elle n'est pas faite veulent à toute force en parler.

Ici, monsieur, j'éprouve la vive tentation d'ajouter vingt pages de développements. Je voudrais foudroyer les intolérants classiques ou romantiques, donner les principales idées d'après lesquelles, dans mon nouveau *Cours de littérature* en seize volumes, je jugerai les morts et les vivants, etc.[1] Ne

[1] 1° Jamais de combats sur la scène, jamais d'exécutions; ces choses sont épiques et non dramatiques. Au dix-neuvième siècle le cœur du spectateur répugne à l'horrible, et lorsque, dans Shakespeare, on voit un bourreau s'avancer pour brûler les yeux à de petits enfants, au lieu de frémir, on se moque des manches à balai peints en rouge par le bout, qui jouent le rôle de barres de fer rougies.

2° Plus les pensées et les incidents sont romantiques (calculés sur les besoins actuels), plus il faut respecter la langue, *qui est une chose de convention* dans les tours non moins que dans les mots, et tâcher d'écrire comme Pascal, Voltaire et La Bruyère. Les *nécessités* et les *exigences* de messieurs les doctrinaires paraîtront aussi ridicules dans cinquante ans que Voiture et Balzac le sont maintenant. Voyez la préface de l'*Histoire des ducs de Bourgogne*.

3° L'intérêt passionné avec lequel on suit les émotions d'un personnage constitue la *tragédie*; la simple curiosité qui nous laisse toute notre attention pour cent détails divers, la *comédie*. L'intérêt que nous inspire *Julie d'Étanges* est tragique. Le *Coriolan* de Shakespeare est de la comédie. Le mélange de ces deux intérêts me semble fort difficile.

4° A moins qu'il ne soit question de peindre les changements successifs que le temps apporte dans le caractère d'un homme, peut-être trouvera-t-on qu'il ne faut pas, pour plaire en 1825, qu'une tragédie dure plusieurs années. Au reste, chaque poète fera des expériences à la suite desquelles il est possible que l'espace d'une année soit trouvé le terme moyen convenable. Si on prolongeait la tragédie beaucoup au delà, le héros de la fin ne serait plus l'homme du commencement. Napoléon affublé du manteau impérial en 1804 n'était plus le jeune général de 1796, qui cachait sa gloire sous la redingote grise, qui sera son costume dans la postérité.

5° C'est l'*art* qu'il faut dérober à Shakespeare, tout en comprenant que ce jeune ouvrier en laine gagna cinquante mille francs de rente en agissant

craignez rien toutefois, au milieu du vif intérêt de nos circonstances politiques, je tiens que toute brochure qui a plus de

sur des Anglais de l'an 1600, dans le sein desquels fermentaient déjà toutes les horreurs noires et plates qu'ils voyaient dans la Bible, et dont ils firent le puritanisme. Une bonne foi naïve et un peu bête *, un dévouement parfait, une sorte de difficulté à être ému par les petits incidents et à les comprendre, mais en revanche une grande constance dans l'émotion et une grande peur de l'enfer, séparent l'Anglais de 1600 des Français de 1825. C'est cependant à ceux-ci qu'il faut plaire, à ces êtres si fins, si légers, si susceptibles, toujours aux aguets, toujours en proie à une émotion fugitive, toujours incapables d'un sentiment profond. Ils ne croient à rien qu'à la mode, mais simulent toutes les convictions, non point par hypocrisie raisonnée comme le *cant* des hautes classes anglaises, mais seulement pour bien remplir leur rôle aux yeux du voisin.

Le major Bridgenorth de *Péveril du Peak*, dont le père avait vu Shakespeare, agit avec une bonne foi morose et sombre d'après des principes absurdes ; notre morale est à peu près parfaite, mais en revanche on ne trouve plus de dévouement sans bornes que dans les adresses insérées au *Moniteur*. Le Parisien ne respecte que l'opinion de sa société de tous les jours, il n'est dévoué qu'à son ameublement d'acajou. Pour faire des drames romantiques (adaptés aux besoins de l'époque), il faut donc s'écarter beaucoup de la manière de Shakespeare, et par exemple ne pas tomber dans la tirade chez un peuple qui saisit tout à demi-mot et à ravir, tandis qu'il fallait expliquer les choses longuement et par beaucoup d'images fortes aux Anglais de l'an 1600.

6° Après avoir pris l'*art* dans Shakespeare, c'est à Grégoire de Tours, à Froissart, à Tite-Live, à la Bible, aux modernes Hellènes, que nous devons demander des sujets de tragédie. Quel sujet plus beau et plus touchant que la mort de Jésus? Pourquoi n'a-t-on pas découvert les manuscrits de Sophocle et d'Homère seulement en l'an 1600, après la civilisation du siècle de Léon X ?

Madame du Hausset, Saint-Simon, Gourville, Dangeau, Bézenval, les Congrès, le Fanar de Constantinople, les histoires des Conclaves recueillies par Gregorio Leti, nous donneront cent sujets de comédie.

7° On nous dit : *Le vers est le beau idéal de l'expression* ; une pensée étant donnée, le vers est la manière *la plus belle* de la rendre, la manière dont elle fera le plus d'effet.

Oui, pour la satire, pour l'épigramme, pour la comédie satirique, pour le poème épique, pour la tragédie mythologique telle que *Phèdre*, *Iphigénie*, etc.

Non, dès qu'il s'agit de cette tragédie qui tire ses effets de la peinture exacte des mouvements de l'âme et des incidents de la vie des modernes. La pensée ou le sentiment doivent *avant tout* être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du poème épique. *The table is full*, s'écrie Macbeth frissonnant de terreur quand il voit l'ombre de ce Banco, qu'il vient de faire assassiner il y a une heure, prendre à la table

* Voir la diatribe de M. Martin contre les expériences de notre célèbre Magendie. Chambre des Communes, séance du 24 février 1825.

cent pages, ou tout ouvrage qui compte plus de deux volumes, ne trouvera jamais de lecteurs.

royale la place qui est réservée à lui le roi Macbeth. Quel vers, quel rhythme, peut ajouter à la beauté d'un tel mot ?

C'est le cri du cœur, et le cri du cœur n'admet pas d'inversion. Est-ce comme faisant partie d'un alexandrin que nous admirons le *Soyons amis, Cinna* ; ou le mot d'Hermione à Pyrrhus : *Qui te l'a dit ?*

Remarquez qu'il faut exactement ces mots-là, et non pas d'autres. Lorsque la mesure du vers n'admet pas le mot précis dont se servirait l'homme passionné, que font nos poètes d'Académie ? Ils trahissent la passion pour le vers alexandrin. Peu d'hommes, surtout à dix-huit ans, connaissent assez bien les passions pour s'écrier : *Voilà le mot propre que vous négligez. Celui que vous employez n'est qu'un froid synonyme* ; tandis que le plus sot du parterre sait fort bien ce qui fait un joli vers. Il sait encore mieux (car dans une monarchie on met à cela toute sa vanité) quel mot est du *langage noble*, et quel n'en est pas.

Ici la délicatesse du théâtre français est allée bien au delà de la nature : un roi arrivant la nuit dans une maison ennemie dit à son confident : Quelle heure est-il ? Eh bien, l'auteur du *Cid d'Andalousie* n'a pas osé faire répondre : Sire, il est minuit. Cet homme d'esprit a eu le courage de faire deux vers :

'La tour de Saint-Marcos, près de cette demeure,
A, comme vous passiez, sonné la douzième heure.'

Je développerai ailleurs la théorie dont voici le simple énoncé : le vers est destiné à rassembler en un foyer, à force d'ellipses, d'inversions, d'alliances de mots, etc. etc. (brillants privilèges de la poésie), les raisons de sentir une beauté de la nature : or dans le genre dramatique ce sont les *scènes précédentes* qui donnent tout son effet au mot que nous entendons prononcer dans la scène actuelle. Par exemple : *Connais-tu la main de Rutile ?* Lord Byron approuvait cette distinction.

Le personnage tombe à n'être plus qu'un rhéteur *dont je me méfie* pour peu que j'aie d'expérience de la vie, si par la poésie d'expression il cherche à ajouter à la force de ce qu'il dit.

La première condition du drame, c'est que l'action se passe dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre. Les personnages ne savent pas qu'il y a un public. Quel est le confident qui, dans un moment de péril, s'aviserait de ne pas répondre nettement à son roi qui lui dit *quelle heure est-il ?* Dès l'instant qu'il y a concession apparente au public, il n'y a plus de personnages dramatiques. Je ne vois que des rapsodes récitant un poème épique plus ou moins beau. En français l'empire du *rhythme* ou du vers ne commence que là où l'*inversion est permise*.

Cette note deviendrait un volume si j'essayais d'aller au-devant de toutes les absurdités que les pauvres versificateurs, craignant pour leur considération dans le monde, prêtent chaque matin aux romantiques. Les classiques sont en possession des théâtres et de toutes les places littéraires salariées par le gouvernement. Les jeunes gens ne sont admis à celles de ces places qui deviennent vacantes que sur la présentation des gens âgés

Au reste, monsieur, les romantiques ne se dissimulent point qu'ils proposent aux Parisiens la chose du monde la plus difficile : *réfléchir l'habitude*. Dès qu'il ose déserter l'habitude, l'homme vaniteux s'expose à l'affreux danger de rester court devant quelque objection. Peut-on s'étonner que de tous les peuples du monde le Français soit celui qui tienne le plus à ses habitudes? C'est l'horreur des périls obscurs, des périls qui forceraient à *inventer* des démarches singulières et peut-être *ridicules*, qui rend si rare le *courage civil*.

10 Il me reste, monsieur, à solliciter votre indulgence pour la longueur de mes lettres, et surtout pour la simplicité non piquante de mes phrases. J'ai rejeté, pour être clair, bien des aperçus nouveaux qui auraient fait grand plaisir à ma vanité. J'ai voulu non seulement être lucide, mais encore ôter aux gens de mauvaise foi l'occasion de s'écrier : Grand Dieu ! que ces romantiques sont obscurs dans leurs éclaircissements !

Je suis avec respect, etc.

LETTRE IX

Le Classique au romantique.

Paris, le 3 mai 1824.

Savez-vous, monsieur, que je ne trouve pas dans mes souvenirs que depuis bien des années il me soit arrivé d'écrire en

20 un jour quatre lettres pour la même affaire.

Je vous l'avouerai, je suis touché de votre profond respect pour Racine, mais touché sensiblement. Je croyais non pas vous, monsieur, mais le parti romantique injuste, et, si j'ose le

qui travaillent dans la même partie. Le fanatisme est un titre. Tous les esprits serviles, toutes les petites ambitions de professorat, d'académie, de bibliothèques, etc., *ont intérêt* à nous donner chaque matin des articles classiques ; et, par malheur, la déclamation dans tous les genres est l'éloquence de l'indifférence qui joue la foi brûlante.

Il est, du reste, assez plaisant qu'au moment où la réforme littéraire est représentée comme vaincue par tous les journaux, ils se croient cependant obligés à lui lancer, chaque matin, quelque nouvelle *niaiserie* qui, comme le *lord Falstaff, grand juge d'Angleterre*, nous amuse pendant le reste de la journée. Cette conduite n'a-t-elle pas l'air du commencement d'une deroute?

dire, insolent envers ce grand homme ; il me semblait voir ce parti

'Burlesquement roidir ses petits bras
Pour étouffer si haute renommée.'—LEBRUN.

Je trouvais drôle que plusieurs gens d'esprit s'imaginassent donner au public une théorie (car vous m'avouerez que votre romantisme n'est qu'une théorie) au moyen de laquelle on est sûr d'avoir des chefs-d'œuvre. Je vois avec plaisir que vous ne croyez pas qu'un système dramatique quelconque soit capable de créer des têtes comme celles de Molière ou de Racine. Assurément, monsieur, je n'approuve pas votre théorie, mais enfin je crois la comprendre. Il me reste toutefois bien des obscurités et bien des questions à vous faire. Par exemple, quel serait, suivant vous, le point extrême du succès du genre romantique? Faut-il absolument que je m'accoutume à ces héros repoussés d'avance par le législateur du Parnasse,

'Enfants au premier acte, et barbons au dernier'?

Je suppose un instant que les bonnes traditions s'éteignent, que le bon goût disparaisse, en un mot, que tout vous réussisse à souhait, et que le grand acteur qui succédera à Talma veuille bien, dans vingt ans d'ici, jouer votre tragédie en prose, intitulée la *Mort de Henri III*. Quel sera, dans votre idée, le point extrême de cette révolution? Oubliez avec moi toute prudence jésuitique ; soyez franc dans vos paroles comme l'*Hotspur* de votre Shakespeare, dont, à propos, je suis fort content.

Je suis, etc.

LETTRE X

Le Romantique au classique.

Andilly, le 5 mai 1824.

Monsieur,

Si nous revenons au monde vers l'an 1864, nous trouverons affiché aux coins des rues :

LE RETOUR DE L'ÎLE D'ELBE,
Tragédie en cinq actes et en prose.

A cette époque, la figure colossale de Napoléon aura fait oublier pour quelques siècles les César, les Frédéric, etc. Le

premier acte de la tragédie, qui mettra sous les yeux des Français l'action la plus étonnante de l'histoire, doit être évidemment à l'île d'Elbe, le jour de l'embarquement. On voit Napoléon impatient du repos et songeant à la France : 'La fortune me servit au retour d'Égypte sur cette même mer qui entoure ma patrie ; m'aurait-elle abandonné?' Ici il s'interrompt pour observer avec sa longue-vue une frégate à pavillon blanc qui s'éloigne. Arrive un auditeur déguisé qui lui apporte les derniers numéros de la *Quotidienne*. Un courrier de
10 Vienne venu en six jours lui dit qu'on va le transporter à Sainte-Hélène, et tombe de fatigue à ses pieds. Napoléon prend son parti, il ordonne le départ. On voit les grenadiers s'embarquer ; on les entend chanter sur le brick l'*Actif*. Un habitant de l'île d'Elbe s'étonne ; un espion anglais achève de s'enivrer et tombe sous la table au lieu de faire son signal. Un assassin, qui arrivait déguisé en prêtre, jure et maudit Dieu de ne pouvoir gagner le million promis.

Le second acte doit se passer près de Grenoble, à Lafrey, sur le bord du lac, et montrer la séduction du premier batail-
20 lon du 7e léger que le général Marchant avait envoyé pour barrer la route étroite pratiquée entre la montagne et le lac.

Le troisième acte est à Lyon ; Napoléon oublie déjà ses idées raisonnables et populaires ; il se remet à faire des nobles ; le danger passé, il se réenivre des jouissances du despotisme.

Au quatrième acte, on le voit au Champ de Mars avec ses frères en habit de satin blanc et son *acte additionnel*.

Le cinquième acte est à Waterloo, et la dernière scène du cinquième acte à l'arrivée sur le roc de Sainte-Hélène avec la *vision* prophétique des six années de tourments, de vexations
30 basses et d'assassinats à coups d'épingles, exécutés par sir Hudson Lowe. Il y a un beau contraste entre le jeune Dumoulin, qui, à Grenoble, au premier acte, se dévoue à Napoléon, et le général impassible qui, à Sainte-Hélène, dans l'espoir d'un cordon de seconde classe, entreprend de le faire mourir à petit feu, et sans qu'on puisse accuser son maître d'empoisonnement.

Autre contraste entre des personnages du second ordre : M. Benjamin Constant plaidant la cause d'une constitution raisonnable aux Tuileries avec Napoléon, qui se montre franchement despote, traite la France comme son domaine, ne
40 parle que de *son intérêt propre* à lui Bonaparte, et trois mois

après M. le comte de Las-Cases déplorant, dans l'amertume et la sincérité de son cœur de chambellan, que l'Empereur ait été sur le point de se trouver dans le cas d'ouvrir une porte *lui-même*.

Voilà évidemment une belle tragédie ; il ne manque plus que cinquante ans d'intervalle et du génie pour la faire. Elle est belle, parce que c'est un seul évènement. Qui pourrait le nier ?

Une nation, sans résolution pour entreprendre de . . . . . mieux . . . . un grand homme par ses . . . . Le grand homme a le courage de hasarder : il réussit ; mais, entraîné par l'amour de la fausse gloire et des habits de satin, il trompe cette nation, il tombe. Un bourreau s'empare de lui. Voilà une haute leçon ; la nation a des torts : le grand homme aussi a les siens.

Je dis qu'un tel spectacle est touchant, qu'un tel plaisir dramatique est possible ; que cela vaut mieux sur le théâtre qu'en épopée : qu'un spectateur non hébété par l'étude des Laharpe ne songera nullement à se tenir pour choqué des sept mois de temps et des cinq mille lieues d'espace qui sont nécessaires.

Je suis avec respect, etc.

PROTESTATION

Personne plus que moi ne tient que la vie privée des citoyens doit être *murée ;* ce n'est qu'à cette condition que nous pouvons être dignes de la liberté de la presse. Je me serai bien écarté du dessein de cet ouvrage s'il m'est arrivé de me moquer d'autre chose que des prétentions ridicules des rhéteurs antiromantiques. Si l'Académie n'avait pas jugé à propos de proscrire le romantisme d'un ton de supériorité et de suffisance qui ne convient à personne en parlant au public, j'aurais toujours respecté cette institution surannée.

Malgré tout le besoin que j'en avais, j'ai dédaigné l'esprit, que je n'aurais pu obtenir qu'à l'aide d'allusions malignes aux accidents de la vie privée ; et cependant la meilleure partie de l'esprit de nos académiciens ne se compose, dit-on, que d'anecdotes scandaleuses sur le caractère de leurs prédécesseurs.

FIN

NOTES

PAGE 1. l. 9. *Ces tragédies-là doivent être en prose*, &c. Stendhal insists on this point again and again, but he was no poet and devoid of poetical appreciation. (See Introduction, p. xxiv.) Poets, on the other hand, declare in favour of verse for both comedy and tragedy. Hugo in his Preface to *Cromwell* says: 'Voilà ce qui a causé l'erreur de plusieurs de nos réformateurs les plus distingués. Choqués de la raideur, de l'apparat, du *pomposo* de cette prétendue poésie dramatique, ils ont cru que les éléments de notre langue poétique étaient incompatibles avec le naturel et le vrai. L'alexandrin les avait tant de fois ennuyés qu'ils l'ont condamné, en quelque sorte, sans vouloir l'entendre, et ont conclu, un peu précipitamment peut-être, que le drame devait être écrit en prose.' (P. 37 of the 1840 edition of Hugo's works.) Farther on—p. 39—Hugo expresses the opinion that poetry is superior to prose for the drama: 'Cette forme (*poetry*) est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l'esprit de l'acteur, avertit celui-ci de ce qu'il omet et de ce qu'il ajoute, l'empêche d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu'a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l'auditeur. L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier.' Stendhal would have been better advised to leave this subject untouched. He followed too literally Montaigne's advice: 'Puis que nous ne la pouvons atteindre (*la grandeur*), vengeons-nous à en mesdire.' (Livre III, ch. vii.) See note to p. 140, l. 4.

l. 19. *La poésie dramatique . . . . David trouva la peinture vers* 1780. See Introduction, p. xii, &c., to which may be added the remark that David never was a *peintre vaporeux*. The epithets *vaporeux* and *fade* applied to Lagrenée, Fragonard, Vanloo (line 22), and the disparaging tone in which Stendhal speaks of Lebrun and Mignard (lines 27, 28) do not show much knowledge of the subject. Lagrenée (Jean-François) was not a very great artist, but he was a splendid draughtsman and an almost equally good painter, as far as technique is concerned. All his compositions are graceful, but often uninteresting. He lacked imagination. Fragonard was a much greater man, and if he had sought inspiration from better persons than la Guimard and du Barry there is no doubt that his name would be found among the artists who stand in the foremost rank. Vanloo also was a great man, but he had to pay the penalty of having been overpraised. There are certainly greater artists in the French school, but few have painted in so pleasing a manner. At the time of the Davidian revolution his name became the butt for the sarcasms of young

painters, and a new verb was coined after his name, *Vanlooter*, which meant to endeavour to be graceful at the expense of correctness of form.

l. 27. *les traces des Lebrun et des Mignard.* Stendhal probably refers to Pierre Mignard and not to his brother Nicolas, who was a good portrait painter, but not such a great artist as the former. It cannot be repeated too often that Pierre Mignard was a great, a very great artist, whether he painted portraits or decorated palaces. He was a man of great taste, endowed with the true artistic feeling. His style is noble, his execution excellent, his colouring rich and true. His worst fault is a lack of originality.

Lebrun was also a great painter. His compositions are noble, well arranged, admirably balanced. His drawing is good and correct, but not always pleasing to the eye, and the expression of his figures invariably good. His colour, however, is somewhat weak. See also note to p. 85, 'Résumé.'

l. 28. *montrer Brutus et les Horaces,* i. e. *Le serment des Horaces* (1785) and *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* (1788). These pictures were anything but romantic in style, and they certainly are not, especially *Les Horaces*, among the best works of David. The Horatii are extremely theatrical in their postures, the light is poor and the execution feeble, although the hands and feet are exquisitely rendered. *Brutus* is weaker in execution, and, notwithstanding the heart-rending scene depicted, the picture is cold and unimpressive.

N.B.—A thorough artistic training and study of art, practically and theoretically, must be my excuse for speaking somewhat dogmatically on painting and sculpture.—THE EDITOR.

PAGE 3. l. 4. *la Quotidienne, le Constitutionnel.* These two papers, often mentioned in history and novels, had very eventful careers. The first was founded on September 22, 1792—that is, two days after the first sitting of the *Convention nationale.* Its mission was to defend religion and monarchy, and to this it continued faithful until 1847, when it merged with the papers *La France* and *L'Écho français*, which soon became the present newspaper *L'Union*, the chief organ of the French Ultra-Catholics and Legitimists.

Le Constitutionnel was founded in 1815 under the title of *L'Indépendant*, and among those who first contributed to its columns were Gémond, one of the Judges of Marie-Antoinette, and Jullien, the chief agent of Robespierre. Later on Thiers became one of its principal *rédacteurs.* Its most brilliant period extends from 1820 to 1830, when, as the organ of the advanced Conservative party, it was in constant opposition to the blind Conservatism of Louis XVIII and Charles X. After 1830 the paper became unpopular, and in 1844 it was bought for a small sum by Dr. Véron, who soon made it once more one of the leading political organs. In 1849 the *Constitutionnel* espoused the cause of Prince Louis Bonaparte, and this induced Thiers, who was the mainstay of the paper, to give up the direction of the journal. In 1852 Mirès, a banker devoted to Napoleon III, made it one of the official papers of the day, a position which it retained until the Franco-German War. The paper is now the organ—the very weak organ—of the advanced Conservatives.

l. 7. *romanticisme*, now *romantisme*; in Stendhal's time the word *romanticisme*, which had been formed in imitation of the word *classicisme*, was very generally employed, both in speaking and writing.

l. 15. *Les romans de Walter Scott.* This assertion is perfectly correct, and the success of Scott's romances in France was perhaps as great as in the British Isles. Even at the present day Sir Walter Scott's novels are much read in France. There are several excellent French translations of them and of some of his poems, and they seem as popular nowadays as they were at the beginning of the nineteenth century. At that time an American author, Fenimore Cooper, shared popular favour with the Scotsman.

l. 19. *Vêpres siciliennes*, &c. The *Vêpres siciliennes*, a five-act tragedy by Casimir Delavigne (1793–1843), produced for the first time at the Odéon theatre in 1819. The play was a great success, and is occasionally acted at the present time.

Le Paria (1821), also by Delavigne. It is a tragedy with rather fine choruses in imitation of those found in some of Racine's plays.

l. 20. *Les Machabées*, a tragedy by Houdart de La Motte (1672–1731). Both the author and his play are now completely forgotten.

Régulus. There have been several tragedies of this name, one by Pradon (1632–1698), another by Dorat (1734–1780), and one by Arnault's son (Lucien-Émile Arnault, 1787–1863). Stendhal probably alludes to the latter, which created some excitement at the time.

ll. 22–25. *plaisir dramatique, plaisir épique.* By *plaisir dramatique* we may understand the succession of emotions experienced by the spectators of a play, created by the grave or humorous situations which move or interest them in a high degree, and tend towards some striking result.

The *plaisir épique* is derived from the impressions produced by rehearsing some great or heroic action in a lofty style. The true epic is the recital in poetry of events and deeds which have happened in the childhood of nations, that is in fabulous or heroic times. This is very different from the conventional epic of philosophic times, which is simply an artistic production, which has no value except as a work of art, and is very different from the real epic portraying the rude manners and customs of bygone ages. Hence the traditional and mythological epics of nations are the most interesting and valuable, and they also resemble each other more than the others, because they always paint primitive civilizations.

l. 30. *second théâtre français*, i. e. the *Odéon* theatre, in Paris, near the Luxembourg Palace.

la fable. The word *fable* is used here with the old meaning of 'subject,' 'narrative.' Cf. Lat. *fari*, to speak, to tell.

PAGE 4. l. 7. *les ballets de la rue Lepelletier*, i. e. *les ballets de l'Opéra*, this theatre being at the time situated in the rue Lepelletier, and not where the present opera-house stands.

l. 16. *unités.* See Introduction, *passim.*

si, en observant les deux unités, &c. The law of the three Unities of *Place, Time*, and *Action* demands that there should be no shifting of

the scene from place to place, that the whole series of events should be such as might occur within the space of a single day, and that nothing should be introduced irrelevant to the development of a single plot. These rules were long fathered on Aristotle. The truth is simply this: Aristotle in his *Poetics* (ch. vi–xxi) gives a theory of tragedy, but says nothing of the unity of place, and does not make the unity of time an absolute law. He says that an epic can extend over an indefinite period of time, but that tragedy should, as far as is possible, be restricted to a day or little more (ch. iv), and he adds that, originally, it knew of no time-limit. The only rule we can discover in the *Poetics* is that concerning the unity of action (ch. ix), and this is the only one Aristotle enlarges upon in chaps. vi, vii, viii, xv, xxiii, xxvi. This same rule is also enjoined by Horace:

> 'Denique sit quod vis simplex duntaxat et unum.'
>
> *De Arte Poetica*, 23.

that is, 'Be the subject what you will, provided it be simple and one.' If the 'rules' were so long ascribed to Aristotle it was because people did not take the trouble to go to the original source. They preferred to believe Scaliger, abbé d'Aubignac, and Boileau. The last-named had written in his *Art poétique*, Chant III, v. 45:

> 'Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli,'

and it was assumed that these lines were merely a translation of what Aristotle had written in Greek.

The Greeks themselves did not respect the laws of the unities, or, at any rate, they frequently ignored them. In the *Eumenides* of Aeschylus the unity of time is violated, the action beginning at Delphi and ending in Athens, towns too far apart to allow the action to take place within the prescribed time. In *Alcestis* the scene is first in the *agora*, then in the palace, then again in the public square. In the *Agamemnon*, *Trachiniae*, *Andromache*, *Hercules Furens*, *Hecuba*, the rules are also discarded.

The unity of action is not always observed, and in many instances the Chorus leaves the theatre. In *Hercules Furens* there are two distinct actions, the first ending with the murder of Lycus, the second with the madness of Hercules, who slays his spouse Megara and her children. In the *Phoenissae* there are also two actions: firstly the war between Eteocles and Polynices and the somewhat useless episode of Menoeceus. Then, after the two princes have slaughtered each other, we have the contention between Antigone and Creo about their burial, and at that moment Oedipus, who so far has not appeared in the tragedy, comes out of prison to mourn the death of Jocasta and her children, and to receive from Creo his condemnation to perpetual banishment. Finally Antigone follows him into exile. Hence the tragedy is totally wanting in unity, a fact which does not prevent it from being occasionally very fine. The same faults, if faults they be, are found in *Andromache*, the *Troades*, the *Seven against Thebes*, *Ajax*, *Oedipus Tyrannus*, *Antigone*, and *Medea*.

PAGE 5. l. 21. *les poétiques*, i. e. *les règles poétiques* or *La Poétique d'Aristote*. See preceding note.

PAGE 6. ll. 12, &c. *Un autre jour* . . . This is, of course, said sarcastically.

l. 20. *Le plus beau ruisseau* . . . This is supposed to have been said by Mme de Staël when living in exile at Coppet. Some one having remarked to her that she ought to be very happy surrounded as she was by the beauties of nature, she remarked: 'Ah il n'y a pour moi de ruisseau qui vaille celui de la rue du Bac.' The 'ruisseau de la rue du Bac' has become proverbial.

PAGE 7. l. 5. *Iphigénie en Aulide.* A tragedy by Racine, imitated from the 'Iphigenia' of Euripides, but partly only, for the French poet introduced a new personage, Ériphile, which completely alters the *dénouement.*

l. 20. *Agamemnon réveiller Arcas.* In the opening scene of the Greek play Agamemnon calls his old slave:—

ΑΓΑ. Ὦ πρέσβυ, δόμων τῶνδε πάροιθεν στεῖχε.
ΠΡΕ. στείχω.

(AGA. Old man! come forth from this house, come here!
OLD MAN. Here I am.)

and in the opening lines of Racine's play we read:—

AGA. Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.
ARCAS (*the old man*). C'est vous-même, seigneur! . . .

l. 22. *le jésuitique Calchas.* 'Jésuitique,' because in Racine's tragedy Calchas, after having affirmed that a fair wind will not favour the Greeks until a maiden of the blood of Helen has been sacrificed—that is, until Iphigenia has been immolated—accepts Ériphyle as a victim and explains matters so as to satisfy Achilles and everybody else. (See Act V, Sc. vi.)

l. 31. *Le théâtre français de la rue de Richelieu*, or, as it is officially called, 'la Comédie Française,' has occupied a site near the Palais Royal, and at one of the extremities of the Rue Richelieu, since 1802.

l. 36. *Bosio, Dupaty*: both were sculptors of merit. Bosio was born at Monaco in 1768, and died in Paris in 1845. Dupaty was a native of Bordeaux, and died in Paris (1771–1825).

PAGE 8. l. 26. *Talma-Manlius*, i. e. the actor Talma playing the part of Manlius, in the tragedy entitled *Manlius Capitolinus* (1698), written by A. de La Fosse (1653–1708), and imitated by him from Otway's *Venice preserved*, but not marred by the grossness found in the English play. Le Prévost-d'Iray wrote a play of the same kind, *Manlius Torquatus.* See note to p. 91, l. 25.

Connais-tu cet écrit? Stendhal evidently quoted from memory, as we shall see presently. Servilius has been drawn by Manlius into a conspiracy against Rome, and is mistrusted by Rutilius, one of the conspirators. To lull suspicion he entrusts his wife Valeria to Rutilius, as a hostage, and swears that if he is a traitor he is willing to let Valeria perish, and to have his own heart torn from his breast and exhibited as that of a coward and a traitor.

Servilius does not betray his friends, but he tells Valeria his secret, and

she reveals the conspiracy to the Senate after the senators have promised her a free pardon for the conspirators. This gives rise to several fine scenes, especially the one in which Manlius, refusing to believe in the guilt of Servilius, determines to see his friend, and to show him the written accusation preferred against him by Rutilius. Here are some of the finest lines :—

MANLIUS.

Connais-tu la main de Rutile ?

SERVILIUS.

Oui.

MANLIUS.

Tiens, lis.

SERVILIUS *lit.*

Vous avez méprisé ma juste défiance.
Tout est su par l'endroit que j'avais soupconné.
C'est par un sénateur de notre intelligence
Qu'en ce même moment l'avis m'en est donné.

PAGE 10. l. 4. *Qui te l'a dit?* These words occur in the tragedy of *Andromaque*, by Racine, nearly at the end of Act V, Sc. iii.

l. 28. *pétrifié par Laharpe.* Stendhal never had a good word for Laharpe, who, notwithstanding faults, was a very fair critic. If many of the opinions advanced in his *Cours de littérature* have not been ratified, the work nevertheless contains a very great deal of valuable information. Laharpe did not understand much of classical literature, or of the early periods of French literature, but the authors of the seventeenth and eighteenth centuries were quite familiar to him, especially the dramatists, and he expounded tragedy and comedy with perfect knowledge, and often with great eloquence. See also note to p. 137, l. 19.

PAGE 11. l. 27. *Tibère, Agamemnon, &c. Tibère* is a tragedy by Marie-Joseph de Chénier, brother of the more celebrated André Chénier; *Agamemnon*, a tragedy by Népomucène Lemercier; and *Pinto*, a comedy by the same author. *Les Vêpres siciliennes* is a tragedy by Casimir Delavigne. See note to p. 3, l. 19.

Pinto n'est il pas cent fois supérieur. . . Pinto was a half-romantic comedy, in which the author discarded the unities. Lemercier was a precursor of the romantic movement, for he was among the first to rejuvenate the French drama, and to free it from the trammels of purely artificial and often unnecessary rules.

l. 28. *Clovis*, a tragedy by Guillaume Viennet (1777–1868). See note to p. 101, l. 2.

Orovèse: author not discovered.

Cyrus, a tragedy by Danchet (1671–1748), imitated from Father de la Rue's Latin tragedy on the same subject.

l. 34. *Quel est l'homme un peu éclairé . . .* This statement is true because *Bajazet*, notwithstanding several finely portrayed characters—the vizier Acomat, and Roxane, for example—cannot interest

a European public to the same extent as Mary Stuart, who is one of our own flesh and blood, as it were. The versification of *Bajazet* is not of the best, though good, and Racine's Turks are too much like Parisians, and speak and make love more like the courtiers of the *grand roi* than semi-barbarian Tartars. On the other hand, if the *Marie Stuart* of Pierre Lebrun (1785–1873) (acted in Paris on March 6, 1820) is not a masterpiece, it contains nevertheless some extremely fine scenes, and is altogether a more than commonplace play.

PAGE 12. l. 8. *au parterre de la rue Chantereine*, i.e. *au parterre du théâtre de la rue Chantereine.* This theatre was known as *le théâtre Olympique*, and was once famous on account of the society that frequented it. Among the women often seen there were Joséphine Bonaparte, Madame Récamier, and the notorious Madame Tallien. The latter often appeared there in the traditional costume of Aspasia, the paramour of Pericles, whilst Madame Récamier assumed the dress of the courtesan Lais: that is to say, those ladies were as much undressed as possible. Bonaparte and Joséphine lived in the Rue Chantereine, not far from the theatre.

PAGE 13. (Quotation.) *Que ferez-vous, monsieur*, &c. This line occurs at the end of Sc. xi, Act III, of Regnard's comedy entitled *Les Ménechmes.* It has nothing in common with Plautus' play of the same name but the title and the physical resemblance between two brothers. Regnard's play is certainly amusing, but its moral tone is of a very low standard.

l. 25. *Hobbes répond: Cette convulsion*, &c. This is not quite correct, for Hobbes wrote: '*Sudden glory* is the passion which maketh those *grimaces* called *laughter*; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves.'—Hobbes' *Leviathan*, Part I, ch. vi.

PAGE 14. l. 13. *la clarté et l'imprévu.* The pointedness of this remark should be noted.

l. 34. *M. Picard.* This was Louis-Benoît Picard (1769–1828). He was a very prolific writer of novels and comedies.

PAGE 15. l. 1. *Josué.* This so-called *tragédie sainte* seems totally unknown, or at any rate completely forgotten.

l. 7. *les caractères.* Note the double meaning of *caractères*—'characters' and also 'printing types.'

l. 24. *père Cassandre*, i.e. a ridiculous old man, who is an easy dupe. This character was derived from the Italian comedy in which Cassandre is always the dupe of Columbine, Harlequin, and Pierrot. It was a favourite type of French comedy during the last twenty years of the eighteenth century, and first appeared on the Paris stage in 1780 in a play entitled *Cassandre oculiste*, by Piis (1755–1831) and Barré (1750–1832). This was soon followed by *Cassandre mécanicien*, *Cassandre astrologue*, and a multitude of others of the same kind.

l. 28. *le Comédien d'Étampes.* Author undiscovered.

l. 34. *Bernard-Léon.* An actor of the time.

PAGE 16. l. 5. *l'abbé Morellet*, i.e. l'abbé André Morellet, born at Lyons in 1727, died in 1819. He was a very learned man, and contributed many articles to the *Encyclopédie*, especially on Theology and Philosophy. After having been a strong Liberal, he became an ardent Conservative.

l. 24. *diatribe du docteur Akakia*, a pamphlet by Voltaire, written for the express purpose of satirizing the Berlin Academy and principally its president, Maupertuis. Within a dozen pages this diatribe contains more satire, more biting sarcasm than many a professedly satirical volume. It was written at the end of 1752, and, if no man ever was so completely crushed by his adversary, it must be admitted that Maupertuis had facilitated the task. To write that there was no proof of the existence of God but an algebraical formula; that man's mind by working itself into a state of frenzy can read the future; that the span of human life can be extended to four centuries by closing the pores of the skin, was to court an answer from a born scoffer like Voltaire, who also handed him down to the laughter of posterity in his *Micromégas*. Carlyle calls Maupertuis 'this big, glaring, geometrical bully in red wig,' who as 'flattener of the earth, is, with his own flattish red countenance and impregnable stony eyes, a man formidable to look upon.'

This pamphlet is found in the complete works of Voltaire among his *Mélanges philosophiques, littéraires et historiques*, vol. xv of the Geneva edition of 1773. Probably some of the more entertaining pieces contained in this and other volumes had also been published in the book of *Facéties* mentioned by Stendhal, line 31.

PAGE 17. l. 3. *Fier-en-fat*, the second son, Euphémon, in Voltaire's comedy entitled *L'Enfant Prodigue*. In the editions of Voltaire we have consulted the name is written without the hyphens: Fierenfat.

l. 9. *Carmontelle* (1717–1806), whose real name was Louis Carrogis, was the creator of the *Proverbes dramatiques*, many of which are extremely witty and amusing.

l. 11. *Sedaine* (*Michel-Jean*) (1719–1797), the great dramatist, and almost the creator of the 'light opera.' See note to p. 71, l. 36.

l. 14. *Candide et Zadig*. Two celebrated novels by Voltaire. The first was really an answer to the Leibnitz system of philosophy as embodied by the German philosopher in his *Theodicee*. Leibnitz reaffirmed the old theory which maintains that the world is the best of all possible worlds, because God Himself is absolutely perfect. Voltaire answered this theory in the year 1759, which was a year of dire calamities. It may be said that *Candide* gave the death-blow to the theory of optimism, which it killed by ridiculing it.

Zadig is the history of a virtuous and learned man, whose acts of kindness are rewarded in the most extraordinary manner, and who after many vicissitudes becomes king. The object of the story is to show that man is the plaything of chance, and that the follies and miseries of men are a necessary part of the universal harmony of worlds.

ll. 18, 19. *Schlegel, Dennis*, &c. Stendhal probably alludes to August Wilhelm Schlegel (1767–1845), and not to his equally brilliant brother

Karl Friedrich (1772–1829), and, if he is right in having a high opinion of his talents, he is decidedly wrong in coupling the name of Dennis with that of the clever German. Dennis was especially remarkable for the rancorous abuse with which he could assail his literary and political opponents, and had not Pope 'executed' him in his *Dunciad*, he would be now as much forgotten as are his plays and poems.

Of Stendhal's dislike to *Laharpe* something has already been said (see note to p. 10, l. 28). *Geoffroy* possessed critical acumen, and was the true creator of the theatrical criticism of the nineteenth century. He was almost as bad-tempered as Dennis, and entirely ignored that there was such a thing as common politeness. His judgements on foreign authors, especially Shakespeare, are always wrong, generally prejudiced, and often very ill-natured.

Marmontel (*Jean-François*) (1728–1799) was only a second- or even a third-rate critic, but he wrote well. See also note to p. 30, l. 27.

l. 22. *le premier des comiques présents, passés et futurs.* Stendhal does right to condemn this kind of criticism, which is only too common, not only in France but in other countries also. If to a certain extent a man may be said to have been the greatest or the cleverest in the past, or to be so in the present, common sense tells us to say nothing about the future.

l. 26. *Destouches* (Philippe Néricault) (1680–1754). He was not the equal of Molière or Regnard, yet, at the same time, he wrote well and painted manners skilfully. He composed one very good comedy, *Le Glorieux*, a five-act piece, containing some very pathetic and cleverly contrived scenes.

l. 27. *Molière est inférieur à Aristophane.* This is a mere assertion, which Stendhal does not take the trouble to discuss, much less to substantiate. He was wise in this instance, for to discuss the point fully would require a complete study of the works of each dramatist, supplemented by a parallel between their creations.

l. 29. *dont la beauté ne dure pas* : the impressions produced by beautiful music, or by the most comic scenes, are certainly more evanescent than those caused by an impressive poem or a tragedy, or indeed any pathetic story.

l. 38. *C'est là toute la gaieté des Lettres*, &c. : also a very good and very pointed remark.

PAGE 18. l. 7. *Alcibiade songeait fort peu*, &c. The comparison with Lauzun, d'Antin and Villeroy is not a very apt one, and if d'Antin and Villeroy were not very good models to imitate, the duc de Lauzun, notwithstanding great faults, was a very remarkable man, and the only courtier who dared speak to Louis XIV on a footing of equality.

l. 22. *l'on donnait Tartufe . . .* Stendhal does not seem to understand what is meant by 'comedy,' or rather it looks as if he is constantly mistaking a piece of buffoonery or extravaganza for a genuine comedy. If a comedy is only a play that makes us laugh from the very first scene to the last, then there are very few comedies in the world. It is possible, nay very probable, that Henri Beyle did not care much for Molière's play, but, be that as it may, the fact remains that when *Tartufe* was after much opposition allowed to be placed on the stage (1669) it was received with

immense applause. We know of no other play in which hypocrisy and falsehood are so truly depicted and made so revolting. If the play is often a genuine comedy, even a farce, it is also at times very dramatic, and all the characters portrayed in it are true to the life.

There are few plays also from which so many lines have remained in the language of everyday life, or are so often quoted, e. g.

'Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre.'
Act I, Sc. i.

'Vous êtes un sot, en trois lettres, mon fils.'
Act I, Sc. i.

'Le pauvre homme!'
Act I, Sc. v.

'Laurent, serrez ma haire avec ma discipline.'
Act III, Sc. ii.

'Couvrez ce sein que je ne saurais voir.'
Act III, Sc. ii.

'Ah! pour être dévot je n'en suis pas moins homme.'
Act III, Sc. iii.

'Le ciel défend, de vrai, certains contentements,
Mais on trouve avec lui des accommodements.'
Act IV, Sc. v.

'Ah! Ah! l'homme de bien, vous m'en voulez donner.'
Act IV, Sc. vii.

'Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,
Ce qu'on appelle vu.' Act V, Sc. iii.

among many others.

l. 22. *Mademoiselle Mars*, the celebrated Parisian actress (1779–1847), whose real name was Mlle Boutet.

l. 27. *quand Orgon, parlant à sa fille . . .*, in Act II, Sc. ii.

l. 31. *une réflexion maligne*. Stendhal alludes to Act II, Sc. iv, but where the *réflexion maligne* occurs is not quite clear, although it probably is:—

'Vous vous aimez tous deux plus que vous ne pensez,'

which, however, refers to the lovers and not to love.

The two other possible reflexions are neither new nor remarkable.

The first is,

'A vous dire le vrai, les amants sont bien fous!'

and the second,

'Ah! jamais les amants ne sont las de jaser.'

l. 36. *Valérie*, by Mélesville (i. e. Duveyrier, 1787–1865) and Eugène Scribe (1791–1861), is what is called a *comédie sérieuse*, and was acted on the boards of the Théâtre Français in 1822. The play was taken from *Valérie*, a famous and charming romance by Madame de Krüdner, who had been the heroine of her own novel. The novel appeared first in 1803, and Sainte-Beuve has devoted one of his best Essays to it and its authoress.

(*Critiques et Portraits littéraires*, Vol. V, 1841.) See also note to p. 61, l. 19.

l. 37. *les Deux Gendres*, a comedy by Étienne (Charles-Guillaume, 1778–1845).

PAGE 19. l. 23. *Talma*, the celebrated French tragedian (1763–1826). He revolutionized French acting and abandoned the pompous style of delivery which had hitherto prevailed. He also paid great attention to historical truth, not only in the matter of costume, but also in that of stage decoration and furniture. See also note to p. 58, l. 7.

l. 24. *Collin d'Harleville*, a second-rate comic poet (1755–1806) who wrote a few good verse comedies, especially *Le Vieux Célibataire*. He was Andrieux' bosom friend.

l. 26. *Damas*, an actor of the period.

l. 28. *M. C.*, probably Campenon (1772–1843), the poet and Academician, who at one period of his life had much to do with theatrical matters. He was a very third-rate writer.

l. 29. *Débats*, i. e. *Le Journal des Débats*, founded on August 29, 1789, by Baudouin, printer to the National Assembly, for the express purpose of giving an account of its sittings. Under Napoleon it became practically the property of Napoleon himself, who inspired everything written in it. After many vicissitudes the paper still lingers on, but a mere shadow of its former self.

l. 31. *la Société des Bonnes-Lettres*, a literary society founded after the fall of Napoleon with the special object of fostering among the rising generation the monarchical and religious spirit. The principal founder of the society was François Royer (1776–1842), a writer of some note, and an ardent royalist.

Note 2. *Caïn Mystère*, a three-act 'mystery' by Lord Byron which secured for him as much abuse as he could wish for. From the literary standpoint it is somewhat a medley of Angels, Satan, and Adam's family. There are here and there some fine passages, but they are not always particularly interesting.

Note 3. *il n'y ait aucun billet donné*. It is a well-known fact that a house packed with holders of free tickets have often damned a good play, or made a success of an inferior production.

PAGE 20. l. 10. *Tortoni*, the name of a famous restaurant proprietor on the Paris boulevards. The restaurant is still in existence.

ll. 36, 37. *Moncade, Mademoiselle Benjamine*, characters of a comedy by Dalinval—*L'École des Bourgeois*—unsuccessfully performed in 1728, but which seems to have been subsequently received with greater favour, especially in 1787. Laharpe says of this comedy: 'Le fond de l'ouvrage a beaucoup de ressemblance avec le *Bourgeois Gentilhomme*, et il ne faut pas attendre que Dalinval soutienne la comparaison avec le comique profond de Molière.'—*Cours de littérature*, Vol. XII.

PAGE 21. l. 2. *M. Mathieu*, one of the best characters in *L'École des Bourgeois*.

l. 3. *Sainte-Pélagie*, a celebrated Paris prison, demolished in 1899. Originally (1712) it was an ordinary prison, then it became a place of

confinement for political prisoners, and from 1797 until 1834 it was the debtors' prison. After the latter date it was a house of correction for youths from sixteen to twenty-one, but at the same time the prison always had accommodation for political offenders, and journalists guilty of Press delinquencies.

l. 4. *vieillit Molière*, because in Molière's time a nobleman would not have been incarcerated for debt.

l. 17. *Sophocle et Euripide furent . . . romantiques.* If we accept Stendhal's fantastic version of this famous distinction, it is clear that Sophocles and Euripides must have been highly romantic; else they could never have won so many prizes. But the terms are really quite inapplicable; an age which has no classics cannot be 'classical'; and certainly Homer was not a classic to the fifth-century Greeks in the sense in which Virgil and Horace were classics to the poet of the seventeenth and eighteenth centuries.

All great creative ages carry their conventions lightly; and the things which make Sophocles seem stiff and formal in translation—the chorus, the set phrases, the inevitable Saga-heroes—can have had no such effect on his audience. It was quite a different matter when conventions in themselves lifeless were transported bodily, by Corneille and Racine, into a foreign idiom and an alien atmosphere.

PAGE 22. l. 32, &c. *Lord Byron*, &c. This criticism is severe, but not altogether unfair. Byron, as Mr. Swinburne says, had little imagination, hence all his poems turn round a central figure, the Byronic hero, who, though clothed in a different garb, is always the same person, and this is a weak, very weak point indeed, in his drama.

Stendhal, who knew Lord Byron personally, does not give a very good impression of him in his *Lord Byron en Italie*, written in 1830.

Note 1. *l'infâme Beacon, anecdote*: whether Byron had anything to do with it or not has never been satisfactorily explained. Here is the anecdote as related by Thackeray in his 'George the Fourth,' almost at the very beginning of the lecture: 'You know how, when George IV came to Edinburgh, a better man than he (Walter Scott) went on board the royal yacht to welcome the King to his kingdom of Scotland, seized a goblet from which His Majesty had just drunk, vowed it should remain for ever as an heirloom in his family, clapped the precious glass in his pocket, and sat down on it and broke it when he got home.' This visit took place in 1822.

PAGE 23. l. 1. *Pigault-Lebrun* (1753–1835). This gendarme turned author may have been much more romantic than Nodier, 'le sensible auteur de Trilby,' but he was undoubtedly a much less clean writer. In many of his productions he anticipated Zola and almost equalled him in his description of low life and in the brutality and repulsiveness of his language. Of his *vis comica* there cannot be a doubt. His first great success was with *L'Enfant du Carnaval* (1794). See note to p. 68, l. 5.

l. 8. *Henri IV*. The proper title of this tragedy is *La Mort d'Henri IV*, the last tragedy written by Legouvé in 1806. Gabriel Legouvé was born in 1764 and died in 1812, and must be distinguished from his son Ernest

Legouvé (1807–1903), the author (with Scribe) of *Adrienne Lecouvreur*, *Bataille de dames*, &c.

l. 9. *Je voudrais que le plus pauvre paysan*, &c. Henri IV has been credited with the saying alluded to by Stendhal, but, whether he said it or no, the fact remains that the money he squandered on his pleasures: gambling, mistresses, &c., made the taxation so heavy that the people found it hard to keep body and soul together.

Note 1. *Les vers italiens et anglais permettent de tout dire.* This is all nonsense; it is not a question of verse, but one of fashion, and the same thing can be said in French poetry as in any other kind of versification, but the question of importance is whether the thought expressed in verse will be poetry or merely versification. (See note to p. 105, l. 22.)

In the third paragraph of this note Stendhal remarks that 'la tragédie la plus passable de notre époque est en Italie. Il y a du charme et de l'amour véritable dans la *Francesca da Rimini*.' We are not familiar with *Eufemia di Messina* (St. Euphemy of Messina) or with Manzoni's *Il Conte di Carmagnola* (1820) and the *Adelchi*, but we have read *Francesca da Rimini* (1818) more than once, and think it a magnificent achievement. The tragedy is full of grandeur and unstudied feeling, and Pellico has so artistically managed his subject that, although our mind condemns the guilty pair, our heart has nothing but commiseration for Paolo and Francesca.

Silvio Pellico (1789–1854), who is so universally known through the story of his sufferings told in *Le mie Prigioni* (1833), a work, be it said, of the most exquisite pathos, wrote several other tragedies, e.g. *Gismonda da Mendrino*, *Leoniero di Dertona*, *Erodiade*.

Alessandro Manzoni (1785–1873) was not really a tragic poet, and his two tragedies have never been put on the stage. He owes his literary reputation to his charming romance, *I promessi Sposi* (The Betrothed).

M. le comte Giraud, who was born at Rome in 1776, was of French extraction. He wrote several good comedies, among which the one mentioned by Stendhal, *L'Ajo nell' imbarazzo* (The tutor in trouble), is considered the best by Italian critics. It was written in 1807. Giraud died in 1834.

PAGE 24. l. 4. *Les Précepteurs.* This comedy was not actually put on the stage until 1799, that is after the death of Fabre, who was executed with Danton and Camille Desmoulins in 1794. His connexion with the men of the Revolution, and the fact that he condemned Louis XVI to death, have to a large extent biassed the judgement of his critics. The truth lies midway between the absurd praises lavished on him by his friends and the no less absurd condemnation of him and his work by his enemies. Fabre could construct an amusing comedy, full of life and teeming with witty sayings and repartees, but he was a clumsy writer and too much of a stage preacher. His *Précepteurs* are nothing but *l'Émile* of Rousseau adapted to the stage, but, whatever the merits or demerits of the play, the fact remains that when it was produced in Paris it was received with great applause. We have Laharpe's words for this: 'Ce qui passe toute croyance,' says the critic, 'c'est le drame posthume intitulé

les Précepteurs, dont je ne me pardonnerais même pas de parler, tant il est au-dessous de la critique, si à l'heure même où j'écris il n'était joué avec les plus grands applaudissements et célébré dans les journaux avec une sorte d'adoration, puisque l'auteur n'y est plus nommé que *le Molière du siècle*.' This was written by Laharpe towards the end of the Directoire, probably in October 1799. (The Directoire ended on Nov. 10 of that year.)

l. 8. *la scène du paravent, dans le 'Tartufe de mœurs.'* This comedy was written in 1805 by Chéron (1758–1807). It is an imitation of Sheridan's *School for Scandal*, and the *Scène du paravent* is, of course, practically the same as the 'Screen scene' in Act IV, Sc. iii, when Charles Surface throws down the screen behind which the little French milliner is concealed.

ll. 15–18. *le Solliciteur, Michel et Christine*, &c., plays by Eugène Scribe. The play Stendhal calls *Les Calicots* is probably a comedy entitled *Le Combat des montagnes* (1817), written by Scribe in collaboration with Dupin. It created quite a sensation, and gave a new word to the language, that of *calicot*, now given, in derision, to all the male employés of drapers' establishments. 'Calicot' was one of the personages in the play, and the type of the pretentious 'counter jumper.' Stendhal uses the word in this sense on p. 36, l. 39.

Ci-devant jeune homme, a comedy by Nicolas Brazier (1783–1835).

Le Chevalier de Canole, author undiscovered.

L'Étude du Procureur: this is probably meant for *L'intérieur de l'étude, ou le Procureur et l'avoué* by Eugène Scribe.

l. 19. *L'Esturgeon*, by Arnault (Antoine-Vincent) (1766–1834).

l. 20. *M. Beaufils*, a comedy by Jouy (Étienne) (1764–1846).

l. 22. *L'abbé Delille*, a didactic poet (1738–1813). It is now the fashion to speak disparagingly of his translations of the *Georgics*, the *Aeneid*, and *Paradise Lost*, but it is nevertheless a fact that his poetical version of the *Georgics* is an excellent poem well worth reading. The versification is throughout excellent.

l. 25. *Messieurs, tirez les premiers*. Stendhal shows his good practical sense in speaking contemptuously of this silly piece of bravado which cost the French many lives uselessly sacrificed.

l. 29. *à un Français qui fut de la retraite de Moskou*, that is Stendhal himself, who was in the terrible retreat.

Note 2. *La Panhypocrisiade de M. Lemercier* (Népomucène, 1771–1840), with the sub-title of *Spectacle infernal du XIXe siècle*, is a long satirical poem containing many more fine passages than the forty lines which found favour with Stendhal. Lemercier wrote it in 1819. See note to p. 96, l. 23.

PAGE 25. l. 2. *de* 1780 *à* 1823. This is a very appropriate remark, for this period of forty-three years witnessed the following changes: the last few years of the reign of Louis XVI; the outbreak of the Revolution (1789); the Reign of Terror (1793); the execution of Louis XVI (January 21, 1793) and of Marie-Antoinette (October 16, 1793); the Revolution of Thermidor; the Directoire; the Consulate; the Empire with Napoleon; the first Restoration of the Bourbons in 1814, with

Louis XVIII as King; the return of Napoleon from Elba in 1815; the 'Hundred Days,' Waterloo, and the second Restoration of the Bourbons.

l. 17. *l'épisode d'Ugolin.* This episode is found in Canto xxxiii of Dante's *Inferno*, in which the poet shows us Count Ugolino avenging himself by devouring the skull of Ruggiero Ubaldini, who had made him perish of hunger in the Gualandi tower.

l. 29. *nos circonstances sont les mêmes que celles de l'Angleterre en* 1590. The comparison is not a bad one, for if England about that time enjoyed comparative peace and quiet, thanks to Queen Elizabeth, if farming was greatly improved and London becoming daily the mart of the world, France also now enjoyed peace and quiet, and the great progress made in agriculture dates from this time. There was also in France, as there had been in England under Elizabeth, a marvellous outburst of intellectual life.

The *partis*, *supplices*, and *conspirations* of line 31 also existed, but instead of the English parties there were in France the supporters of the Bourbons and the Imperialist partisans of Napoleon's rule. As for the *supplices*, they were certainly on a larger scale in France during the reign of *la terreur blanche*, i. e. the *Bourbons Terror*—a period of history far too much neglected—than they had been in England under Elizabeth. During the years 1816 to 1818 terror reigned in France, especially in the southern provinces. Many of Napoleon's generals were arraigned before packed tribunals, condemned to death, and executed. Every one suspected of Catholic lukewarmness, of Protestant tendencies, or of Bonapartism was hunted down like a wild beast. In the province of Languedoc, gangs of murderers, known as *les verdets*, pillaged and plundered. Republicans were massacred at Marseilles. General Brune at Avignon, General Lagarde at Nîmes, General Ramel at Toulouse, were assassinated by the rabble. *Cours prévôtales*, sorts of permanent courts-martial, judged the accused on the spot, passed sentence on them without any possible appeal, and could and often did order execution within twenty-four hours.

Page 26. l. 11. *Schiller* . . . If Schiller has always been so popular in Germany, and if he is still so much appreciated by Germans, it is presumably because he gave his countrymen what they really wanted. Hence Stendhal is wrong in his assertion. If Schiller is as much admired and appreciated by the Germans of the present day as the greater Goethe, and perhaps even more so, it is because he has always dealt with eminently interesting subjects. All men of refined mind love Schiller because of his high ideals, because of his fondness for everything good and true, because he could not look upon the sorrows of humanity with the calm indifference of Goethe, or with the repulsive cynicism of Heine. He was one-sided, it is true, and utterly destitute of humour, but the noble-mindedness of his character more than counterbalances these defects.

l. 14. *la déroute du vers alexandrin.* The prophecy has not been verified, the Alexandrine is still flourishing, and the deservedly popular *Cyrano de Bergerac* of Edmond Rostand is mostly written in Alexandrines. (See notes to p. 140, l. 6, and to p. 1, l. 9.)

l. 21. *comment se fait-il qu'Émilie de Cinna*, &c. Whatever Stendhal's opinion of Corneille's tragedy may be, *Cinna* is and will always remain one of the finest productions of the French classical theatre, or, indeed, of any theatre. See note to p. 140, l. 6.

l. 28. *comment se figurer Sylla*, &c. A tragedy by Étienne Jouy produced in Paris in 1822, and a really fine piece of work. The Sylla in question is Publius Cornelius Sylla, the Roman Consul who joined Catiline, and who was so brilliantly defended by his friends, Cicero and Hortensius. What probably displeased Stendhal was the great success of the play in Paris, and subsequently in other parts of France.

l. 28. *l'Assassinat de Montereau, les États de Blois, la Mort de Henri III.* These subjects, proposed by Stendhal as national tragedies, might be worked on the old lines, provided the poet knew how to. In the tragedy of *Cinna*, which is undoubtedly one of the best, all the unities are respected. It is with this as with the Alexandrine: those who are not poets cannot use it, but born poets find no difficulty in expressing their thoughts in that metre—nay, they seem to find it an easier medium than ordinary prose.

The *Assassinat de Montereau* would represent the murder of Jean Sans Peur, in 1419, on the Pont de Montereau, whither he had gone to interview the Dauphin, who became later Charles VII.

Les États de Blois met either in 1576, when the edict of peace granted by Henri III to the Huguenots was abrogated to please the ultra-Catholics, or in 1588, when the partisans of the Duc de Guise, head of the Catholics, wanted to elect him king in the place of Henri III, who forestalled them by having the duke murdered in the Castle of Blois on December 23, 1588. A fine tragedy on this subject was written by Raynouard in 1814.

La Mort de Henri III. This king was assassinated by Jacques Clement on August 1, 1589. A few years after Stendhal wrote this, in 1829, Alexandre Dumas' *Henri III et sa cour* was produced at the Théâtre Français. This play was the greatest romantic success previous to that of Hugo's *Hernani*.

l. 30. *Pour Henri III, il faut absolument*, &c. Yes, but why choose the last and least interesting episode in the life of that king, instead of doing what Dumas did later on?

l. 39. *il est beau de voir Othello*, &c. These remarks are as judicious as correct, for in this case some time must certainly elapse between the first act and the murder of Desdemona. The remarks on *Macbeth* are equally good.

Page 27. l. 13. *La Bruyère a dit.* See *Les Caractères*, ch. viii, quite at the beginning of the chapter.

Note 1, l. 8. *judaïquement*, i.e. too literally, as it were like a Jew who interprets the Judaic law too literally, too rigidly.

Page 28. l. 20. *le cordon bleu*, formerly the blue ribbon of the order of the Cross of St. Louis.

l. 20. *la canaille, à laquelle on fait jeter. . .* Until 1832 or 1833 it had been the custom, on public festivals, to distribute wine and victuals free

of cost to all comers, with the result that scenes of drunkenness were one of the principal features of a public holiday. Louis-Philippe put a stop to this objectionable practice.

l. 31. *sa terre des Rochers*, near Vitré, in the department of Ille-et-Vilaine.

PAGE 29. l. 9. *Vardes, Bussy-Rabutin.* Vardes (François-René) (1621–1688), the confidant of Louis XIV, became a field-marshal in 1649.

Bussy-Rabutin (1618–1692), a celebrated wit and author of *Histoire amoureuse des Gaules*, *Mémoires*, &c., was Madame de Sévigné's cousin.

l. 16. *le complément du système de Richelieu.* This is true to a certain extent, for Louis XIV, like Richelieu, made the kingly power supreme, curbed the pretensions of the nobles, and, if the Protestants were at first spared vexations, they finally saw war declared against them by Richelieu at La Rochelle (1628), whilst the reign of Louis XIV witnessed the *dragonnades* and the revocation of the Edict of Nantes. To resist Richelieu or Louis XIV was a crime.

On the other hand Richelieu maintained the dignity of France abroad, and secured for her the alliance of Gustavus Adolphus. At the same time he was lowering the pride of the house of Austria. He restrained the encroachments of Spain, and left France great and powerful, whilst Louis XIV left it overburdened with debt and weak. Both Richelieu and Louis XIV encouraged literature and art.

Beside the *exil* spoken of, Louis XIV was fond of sending his nobles to the Bastille. Vardes and Bussy-Rabutin, mentioned above, both spent some little time within the walls of the fortress. Richelieu preferred decapitation.

l. 19. *une table de pharaon.* The game of Pharao (King) was a card game, in which the banker nearly always won, whilst the players arranged on his right and left were mostly his dupes.

l. 30. *Le Bourgeois gentilhomme leur parut affreux . . .* The reason assigned by Laharpe for the dissatisfaction of the Court is somewhat different: 'C'est là—that is the qualities enumerated by the critic, who calls Molière "un grand peintre de l'homme, et nullement un farceur populaire"—c'est là, sans doute, le mérite qui avait frappé Louis XIV lorsqu'on représenta devant lui *le Bourgeois gentilhomme*, que la cour ne goûta pas, apparemment à cause de la mascarade des derniers actes. Le roi, dont l'esprit juste avait senti tout ce que valaient les premiers, dit à Molière, qui était un peu consterné : "*Vous ne m'avez jamais fait tant rire*"; et aussitôt la cour et la ville furent de l'avis du monarque.' *Cours de Littérature*, vol. vi, p. 59, édition Ledoux et Tenré, 1817.

l. 32. *MM. Auger, Lémontey*, two very second-rate members of the *Académie française*. Auger (1772–1825), who became *secrétaire perpétuel* of the *Académie*, entered that society in 1815 at the special bidding of Louis XVIII. Lémontey (1762–1826) had been stage censor under the Empire, and was a man of more literary worth than Auger. His *Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV* is still read.

PAGE 30. l. 9. *le système de Law.* Law (1671–1729), the famous Scotch banker, who started the *Banque Générale* (1716) under the Duc d'Orléans, then Regent, and subsequently the *Banque Royale* and various companies, which after a course of unprecedented prosperity ended in financial disaster. The name of Law is always pronounced in French like the Scotch pronounce *Lass.* The late Prof. Beljame, of the Paris University, has given a conclusive explanation of this pronunciation in a learned article entitled *La Prononciation du nom de Jean Law, le Financier* (*Études Romanes*, 1891). The Professor proves, beyond a doubt, that there were two forms of the name: *Law* and *Laws*, that the latter was the one usually adopted by the financier's friends and by himself, and that the form Laws passed into France and gave rise to the pronunciation which has always been current in France.

l. 11. *Turcaret*, a celebrated comedy by Lesage, the author of *Gil Blas*. Turcaret is the type of the unscrupulous financier of the eighteenth century and of the morals of that essentially immoral period. The comedy is good, but is not quite such a marvellous production as some critics affirm.

l. 17. *les mémoires de Collé.* Collé (1709–1783) left, among other writings, a *Journal historique ou Mémoires littéraires*, chiefly remarkable for the bitterness of his criticism of men and things.

l. 18. *Angivilliers, Turgot*, &c. Angivilliers is probably meant for La Billarderie, comte d'Angiviller, who died in 1810 and whose date of birth is unknown. He was *directeur des bâtiments et jardins du roi* under Louis XVI and an enlightened protector of artists. Turgot was, of course, the great minister of Louis XVI, whose efforts at reform were thwarted by an unintelligent nobility and a still less intelligent king. Trudaine was either the great administrator (Daniel-Charles, 1703–1769) or his son Charles-Philibert (1733–77), who was superintendent of the Finances, and who also became an honorary member of the Academy of Science. Monticourt has left no trace of his existence. Helvétius (Claude-Adrien, 1715–1771) is, of course, the great and benevolent *fermier général*, author of the once famous *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, and of the discursive book *De l'Esprit.* The *salon* of Monsieur et Madame Helvétius was the rendez-vous of the intellectual aristocracy. Helvétius denied that there were such things as virtue, truth, generosity, disinterestedness, whilst his life was spent in cultivating all these qualities, and in proving that he, at least, was one of the best men that ever lived. D'Épinay was the husband of the better-known Madame d'Épinay (1725–1783). He was also a *fermier général.* Mme d'Épinay was the intimate friend of Grimm, Diderot, d'Holbach, and especially of Jean-Jacques Rousseau, who mentions her over and over again in his *Confessions.* She built for him the lovely retreat known as *L'Ermitage*, near Montmorency. She showed kindness to him in every way, but was repaid with base ingratitude.

l. 21. *qui a fini par tout gâter en* 1789, i. e. at the time of the Revolution.

l. 26. *Les Considérations sur les mœurs*, a work on Ethics by Charles Pineau Duclos (1704–1772).

l. 27. *Mémoires de madame d'Épinay et de Marmontel.* The first are entitled *Mémoires et Correspondance de Mme d'Épinay.* They were first published in 1818, reprinted, and completed in 1859 by G. Brunet. They were followed by two other works which form a sort of complement to them : *Anecdotes inédites pour faire suite aux Mémoires*, and *Correspondance inédite de l'abbé Galiani avec Mme d'Épinay.* The *Mémoires* are extremely interesting, but scarcely edifying, and give us a somewhat poor idea of the morals of the times, and especially of those of the literary men, financiers, and nobles.

Les Mémoires de Marmontel, or, more correctly, *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*, were written by Jean-François Marmontel (1723–1799) in 1792, but not published until 1804. These memoirs are a rich storehouse of documents on the celebrated persons of the second half of the eighteenth century.

PAGE 31. l. 2. *de* 1720 *à* 1790, i. e. from the Regency of the Duc d'Orléans, which lasted from 1715 to 1726, and throughout the reign of Louis XV, which ended in 1774, then of Louis XVI, from 1774 until the year after the outbreak of the Revolution, when the latter, though still king in name, was really nothing in France, and enjoyed no prerogatives whatever.

l. 10. *Émile, l'Encyclopédie, le Contrat social.* The first and last by Jean-Jacques Rousseau, and the *Encyclopédie* by various writers, among whom were, as directors, Diderot and (for the mathematical portion) d'Alembert. Among the contributors were Voltaire, Montesquieu, Rousseau. Such was the opposition encountered by the promoters of the scheme that the work was not completed until 1765, although it had been begun in 1749.

l. 13. *Suard* (Jean-Baptiste-Antoine) was born in 1733 and died in 1817. He became a member of the French Academy in 1772, but was not admitted at once owing to opposition in high quarters. After 1815 he was Censor of the Press, and managed to have nine of his colleagues expelled from the Institute, because their political creed was at variance with his.

l. 13. *Beaumarchais* (1732–1799), the author of the world-famous *Barbier de Séville* (1755) and *Mariage de Figaro* (1784).

PAGE 32. l. 13. *le courtisan Dangeau*, i. e. de Courcillon, Marquis de Dangeau (1638–1720), who left a voluminous MS. entitled *Journal de la Cour de Louis XIV* (1681–1715). This journal was not published in its entirety until 1860, although extracts had been given by Voltaire and madame de Genlis. Dangeau was a great favourite with Louis XIV.

l. 20. *Alfieri*, Victor (1749–1803). The celebrated Italian tragic poet.

PAGE 33. l. 18. *Accoutumés que nous sommes . . . Misanthrope.* It is difficult to agree with Stendhal, for the scene he alludes to, which is often called *la scène des portraits*, is true to the life. Of course, the two marquesses are pedantic, but this is another point in favour of Molière, who painted

them from nature. Stendhal forgets that the conversation of Society—Society with a capital S—is too often like that in this scene.

l. 25. *était tout à fait petite ville*, i. e. *était tout à fait provinciale.*

PAGE 34. Note 1. *S'il fut jamais un homme*, &c. Madame Campan relates the following anecdote (*Mémoires*, Vol. I, p. 233, Édition Baudouin frères, 1823): 'Le roi (Louis XVI) ne s'expliquait jamais sur un enthousiasme—Franklin had been enthusiastically received at Versailles, and his portrait was sold everywhere with the motto *Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis*—que, sans aucun doute, son sens droit le portait à blâmer: cependant la comtesse Diane ayant, à titre de femme d'esprit, partagé avec assez de chaleur l'engouement pour le délégué des Américains, une plaisanterie, qui resta très ignorée, put nous faire juger des sentiments secrets de Louis XVI. Il fit faire à la manufacture de Sèvres un vase de nuit, au fond duquel était placé le médaillon avec la légende si fort en vogue, et l'envoya en présent d'étrennes à la comtesse Diane.' This Comtesse Diane was the sister of the Duchesse de Polignac. See note to p. 47, l. 7.

PAGE 35. l. 13. *en chenille.* This expression, which is now obsolete, signifies *en toilette du matin, en négligé.*

PAGE 36. l. 11. *des Français*, elliptically for *au Théâtre Français.* When thus employed the plural is always used, e. g. *On joue une pièce nouvelle au Théâtre Français*, or *aux Français.*

l. 13. *trouvant que les Grecs et les Romains n'avaient pas fait de romans.* There were plenty of Greek and Latin novels. In Greek we have the *Cyropaedia* of Xenophon, the *Thales of Miletus*, and, of higher value as pure romances, *Theogenes and Charicleia* of Heliodorus, a tale of love, magic, and piracy, abounding in romantic incidents; *Cleitophon and Leucippe* of Achilles, an imitation of Heliodorus; and the charming prose pastoral *Daphnis and Chloe* of Longus. In Latin the following may be mentioned: the *Golden Ass* of Appuleius, and a comic novel by Petronius entitled *Petronii Arbitri Satyricon*, besides many minor works of the same class.

l. 17. *à Tom Jones, à Werther*, &c. *Tom Jones*, by Fielding; *Werther*, the proper title of which is *Leiden des jungen Werther*, by Goethe; as to the *Tableaux de famille*, the books mentioned in these lines being foreign books—Rousseau was a Swiss and not a Frenchman—Stendhal probably gives the French translation of a foreign novel which we confess to have been unable to assign to any particular author. The *Nouvelle Héloïse* is the well-known sentimental and philosophical novel by J.-J. Rousseau, and *Les Puritains* is the French title of Walter Scott's novel *Old Mortality.*

l. 31. *Les Femmes savantes*, by Molière, and *Le Retour imprévu* of Regnard.

PAGE 37. l. 21. *de bien penser sur les ouvrages de l'esprit.* The correct title of the book is *Manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit.* It is correctly assigned to the Jesuit Bouhours. The work is of but little value, and is a tissue of affectation and platitudes.

Note 1. The note is well worth reading, for it is as true a statement of facts now as it was in Stendhal's time.

PAGE 38. l. 2. *Blin de Sainmore* (1733–1807). Although he enjoyed some popularity in his time, he is now quite forgotten. He wrote a book of *Héroïdes*; a tragedy, *Orphanis*; and a three-act drama in verse, *Joachim ou le triomphe de la piété filiale*, which is certainly his best work.

l. 8. *canapé des doctrinaires*. Under the Restoration, that is under Louis XVIII, the partisans of the political school of Royer-Collard and Guizot were called *doctrinaires*, and their number was said to be so small that they could all sit on a *canapé*.

l. 17. *lorsqu'il s'est agi d'aller délivrer l'Espagne*, i. e. when France interfered in the affairs of Spain at the bidding of the Holy Alliance, and sent an army to reinstate King Ferdinand in his royal prerogatives. Thus the Spanish Liberals were defeated and absolute monarchy re-established. Hence Stendhal, who was a Liberal, uses the word *délivrer* jestingly, as he also does the phrase *et lui rendre le bonheur dont elle jouit aujourd'hui*. The interference of France was the cause of the fourth marriage of Ferdinand, and subsequently—when he left the crown to his daughter Isabel—of the Carlists' wars. See note to p. 119, l. 32.

l. 19. *quelques salons du faubourg Saint-Germain*, i. e. *quelques salons de l'aristocratie*, since the faubourg Saint-Germain was then, and is still to some extent, the aristocratic quarter of Paris.

l. 20. *le discours de M. de Talleyrand*. Talleyrand was at that time in opposition. He was too shrewd to support the retrograde policy of Louis XVIII and Charles X, and he could see plainly that a policy of compulsory religion and compulsory loyalty to the throne, coupled with imprisonment and executions, must end as it did in 1830—in revolution.

l. 26. *Rue Saint-Dominique* was the most fashionable street in the faubourg Saint-Germain.

l. 27. *au faubourg Saint-Honoré*, the part inhabited to a great extent by diplomatists, ambassadors, bankers, and rich merchants.

l. 28. *la rue du Mont-Blanc*, in the north-west of Paris, and less aristocratic than the quarters mentioned in ll. 26, 27.

l. 29. *l'Œil-de-Bœuf*, the famous ante-chamber of the sleeping apartment of Louis XIV on the first floor of the palace of Versailles. It opens on to the splendid *galerie des glaces*, and derives its name from the œil-de-bœuf placed above the window at the furthest end of the room. It was there that the courtiers awaited the rising of the King, whiling away the time by talking scandal, or retailing the latest news.

l. 33. *Fermez cette fenêtre*. On this pedantry see Introduction, p. xxviii.

l. 37. *Académie française recrutée par ordonnance*. This is an allusion to the nomination of M. Auger. See note to p. 29, l. 32.

PAGE 40. l. 5. *Le pauvre homme!* In *Tartufe*, Act I, Sc. v.

l. 6. *Grand Dieu! pardonne-lui*, &c. Stendhal presumably intends quoting from the same play, but the words actually used by Tartufe, in Act III, Sc. vii, are :—

> 'O ciel! pardonnez-lui la douleur qu'il me donne!'

l. 6. *Sans dot* occurs in Molière's *L'Avare*, Act I, Sc. vii.

l. 7. *Mais qu'allait-il faire dans cette galère* is misquoted from Molière's *Les Fourberies de Scapin*, Act II, Sc. xi. The actual words used are :—

'Que diable! allait-il faire dans cette galère?'

This well-known scene was imitated by Molière from Cyrano de Bergerac's play *Le Pédant joué*. On Molière's indebtedness to Cyrano de Bergerac and others see *Trois Grotesques*, in this series, p. 39.

l. 8. *Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse.* This well-known quotation occurs in Molière's *L'Amour médecin*, Act I, Sc. i, when two neighbours and cronies of Sganarelle, M. Josse, the jeweller, and M. Guillaume, the upholsterer, advise him, as the best way of restoring his daughter Lucinde to health, to buy her some diamonds, or some fine hangings for her bedroom. To these interested proposals Sganarelle answers: 'Tous ces conseils sont admirables, assurément; mais je les tiens un peu intéressés et trouve que vous me conseillez fort bien pour vous. Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse, et votre conseil sent son homme qui a envie de se défaire de sa marchandise. Vous vendez des tapisseries, Monsieur Guillaume, et vous avez la mine d'avoir quelque tenture qui vous incommode.'

l. 9. *Retire-toi, coquin.* These words do not actually occur in the scene, but only words of the same import. See *Tartufe*, Act III, Sc. v.

l. 25. *car il faut bien persuader*, &c. A very apt remark, and a good precept to follow.

l. 33. *Le vis comica.* These words occur in an epigram of Julius Caesar on Terence. The epigram is found in a work of Suetonius, *De poetis*. It is as follows:—

'Tu quoque tu in summis, o dimidiate Menander,
Poneris, et merito, puri sermonis amator.
Lenibus atque utinam scriptis adiuncta foret vis
Comica, ut aequato virtus polleret honore
Cum Graecis, neque in hac despectus parte iaceres.
Unum hoc maceror ac doleo tibi deesse, Terenti.'

l. 35. *Le misanthrope de Shakespeare*, &c. The comparison is not altogether good. The principal character of Molière's play, Alceste, is a thoroughly good man, who hates deceit of any kind, whilst in Shakespeare's play Timon becomes a misanthropist after spending his youth in frivolity, and not until he has discovered that his friends and admirers only loved him for his money. The real subject in Molière is the contrast between the pessimism of Alceste and the optimism of Philinte, and the pure and sincere love of Alceste for Célimène compared with the latter's total want of it. In Shakespeare the subject is, on the other hand, almost entirely in the state of mind of Timon. There is the real drama. Flavius, the honest man, has nothing in common with any of the characters found in *Le Misanthrope*, except perhaps with Alceste, and then only so far as two good men can resemble each other in believing in honesty and virtue.

Note 1. *Llorente* (Juan-Antonio, 1756–1823) became a priest in 1779, and vicar-general of Calahorra, then secretary to the Holy Office in 1789, and soon after his appointment he turned his attention to

historical studies. Driven from the Court, for political reasons, he was re-instated in his post and appointed Canon of the Church and Chancellor of the University of Toledo. He hailed the French invasion of Spain with enthusiasm, and on the abolition of the Inquisition, in 1810, he was appointed to examine its historical archives. In 1817 he went to live in Paris, and published his great work *Historia crítica de la Inquisicion de España*, and his *Portraits politiques des Papes*, which secured his expulsion from France, in 1822, at the request of the Pope.

PAGE 41. l. 24. *Orgon saisissant Tartufe.* In Act IV, Sc. vii, Tartufe does not actually kiss Elmire, but is just advancing towards her, when Orgon, her husband, who has concealed himself under a table, appears suddenly and apostrophizes Tartufe.

l. 39. *Où ne fût pas arrivé Molière*, &c. Evidently Stendhal regretted not to have lived under the *Régence*, a period famous for depraved men, shameless women, an effete nobility, and a king who by his vices paved the way for the men who subsequently made the Revolution. Stendhal also makes a mistake in hinting that the literature of the time was as corrupt as the Court. It was not so, not even on the stage, as the most cursory examination of the literature of the *Régence* period will soon show.

PAGE 42. l. 3. *Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe.* M. Daunou, in his commentary on Boileau, proposes the following emendation :—

'Dans le sac ridicule où Scapin *l'*enveloppe,'

since it is old Géronte who is put into the bag, and not Scapin. This reading is all the more probable as Molière himself played the part of Géronte, and Boileau was shocked to see the great comic author play this undignified and not particularly witty or interesting part. See *Les Fourberies de Scapin*, Act III, Sc. ii. The lines quoted are from Boileau's *Art Poétique*, Chant III, lines 399, 400, and do not occur, as Stendhal says, in a satire.

l. 21. *qui applaudit avec des transports . . . aux leçons . . . des Cousin et des Daunou.* Stendhal did not like either Cousin or Daunou. Stendhal was too materialistic to be a great admirer of Cousin, who was essentially an idealist, and who as sole head of the French school of philosophy endeavoured to show that eclecticism and spiritualism ought to be the aim of all philosophical teaching.

Nor could Daunou suit Stendhal's tastes. In addition to his great admiration for Boileau and André Chénier this writer had qualities which Stendhal did not sufficiently appreciate, for never was man more remarkable than Daunou for his private and public virtues.

PAGE 43. l. 21. *mari trompé*, &c. For an appreciation of Molière by Louis XVI Stendhal refers the reader to Madame Campan's *Mémoires*. Here is the passage : 'Il (Louis XVI) appréciait les beautés dramatiques et en portait de fort bons jugements. Un jour, à Choisy, plusieurs dames se récrièrent sur ce que les comédiens français devaient y représenter une pièce de Molière; le roi leur demanda pourquoi elles désapprouvaient ce choix. Une d'elles répondit qu'il fallait convenir que Molière était

d'un *très mauvais goût*; le roi répondit que l'on pouvait trouver dans Molière beaucoup de choses de *mauvais ton*, mais qu'il lui paraissait difficile d'en rencontrer qui fussent de mauvais goût.'—Chap. v, near the end. If Louis XVI said this, which is somewhat doubtful, he did not know that Marmontel wrote: 'Le bon ton n'est autre chose que le bon goût mis en pratique' (*Œuvres de Marmontel*, vol. x, p. 255).

l. 28. *Je n'ai que faire de vos dons.* In *L'Avare*, Act IV, Sc. v., last line.

PAGE 44. Note 1. Walpole's answer to Madame du Deffand is not to be found in his correspondence. The only authority for this letter being that of Madame de Genlis, it may be purely fictitious. Since Lally Tollendal was decapitated on May 9, 1766, and the letter mentioned purports to be an answer to that of Madame du Deffand of January 11, 1769, two years and nine months elapsed between this correspondence and the event which is said to have given rise to it. On May 22, 1766, Horace Walpole, writing to Sir Horace Mann, says: "Have you heard of Lally's tragedy; that they gagged him lest he should choke himself with his own tongue, which is not the easiest sort of self-murder in the world, and that the mob clapped their hands for joy during the execution?'—*The Letters of Horace Walpole*, edited by Mrs. Paget Toynbee, vol. vii, letter 1115. The mob may indeed have clapped their hands, for the mob will do anything when paid, but it is a positive fact that France at large disapproved of the execution.

PAGE 45. l. 10. *voilà pourtant comme il faut être*, &c. This is correct, and it was so under the reigns of Louis XVIII and Charles X, that is, between 1815 and the July Revolution of 1830.

l. 24. *bogney*, i. e. the American carriage known as *buggy*. It is more generally spelt in French *boguet* or *boghei*.

l. 27. *le dessin, qui n'est presque qu'une science exacte.* We cannot endorse Stendhal's opinion on the value of drawing, for there is no plastic or graphic art without it. Drawing is an essential part of painting, sculpture, architecture, and engraving, because drawing alone can teach the artist to observe that due proportion between the relative parts of a composition which will give harmony to the whole. The fact that many artists can never become first-rate draughtsmen is the proof that drawing is not an exact science.

PAGE 46. l. 36. *Di piacer mi balza il cor*, from *La Gazza ladra* (the thieving magpie) of Rossini. The lines mean: My heart beats with pleasure, What will my lover do?

PAGE 47. l. 7. *la duchesse de Polignac* (1749–93), the intimate friend of Marie-Antoinette. She was accused by the public voice of corrupting the Queen's mind, and of securing for herself and her family every possible advantage, and unfortunately the accusation was not altogether groundless.

Note 3. *Madame de Caylus, Mademoiselle Aïssé.* The first was Madame de Maintenon's cousin. She was a remarkable figure at the court of Louis XIV. She left *Mémoires*, entitled *Souvenirs de Madame*

de Caylus, which were published in 1770 by Voltaire. Mme de Caylus was born in 1673 and died in 1729. Mlle Aïssé (1693–1733) was a Circassian, who had been bought from a slave-dealer at Constantinople by the French Ambassador. She was then four and a half years old. She subsequently came to France, where she led anything but an exemplary life. She left the *Lettres de Mademoiselle Aïssé*, in which she gives a true picture of her time. They were first published in 1787. As Voltaire no doubt availed himself of these documents, why should his *Siècle de Louis XIV* be puerile? Far from being puerile, the *Siècle de Louis XIV* remains one of the finest and best histories in any language, not only on account of its brilliant style, but also because of the new method of treating historical subjects, of the accuracy of the details, of the abundance of facts carefully digested and clearly brought out, and of the light it casts on the part played by the people in the evolution of a great nation.

The *Considérations sur les principaux évènements de la Révolution Française*, by Mme de Staël, are not to be placed on the same level as the *Siècle de Louis XIV*. The work was not published during Mme de Staël's lifetime, and it should not therefore be judged too harshly. It is not a great work, but it is certainly worth reading.

PAGE 48. l. 8. *L'amour des chartes.* This is an allusion to the *Charte* given by Louis XVIII in 1814, which was a bad copy of the English Constitution.

PAGE 49. l. 8. *Querini, Consalvi ou Canova.* The first was Cardinal Girolamo Querini (1680–1755). He was a literary man of note, and became chief librarian of the Vatican library. He was on very good terms with Voltaire. Consalvi (1757–1824) was a cardinal and statesman. He played an important part during the Napoleonic period. Though a cardinal, he had never been ordained. Canova is of course the well-known Italian sculptor (1757–1822). See Introduction, p. xv.

l. 14. *un trait de courage.* See footnote 3 on this page. M. Manuel (Jacques-Antoine, 1775–1827) became a representative of the people during the 'Hundred Days,' and was then, as he had always been, conspicuous for his disinterested patriotism. In 1818 he was *député* for the Vendée district, and he so much irritated the Royalists by his opposition to their retrograde policy, that he was forcibly ejected from the Chamber, on March 4, 1823. He was the idol of the people, but never their slave, and, on his death, his funeral was followed by more than 100,000 persons. To his other qualities he joined that of being an eloquent speaker, and one of the most rational orators as well.

PAGE 50. l. 14. *l'Italiana in Algeri*, 'The Italian Woman in Algiers,' a comic opera by Rossini. The meaning of the lines quoted is: Happen what may, to the caprices of fate, &c.

PAGE 51. l. 17. *Beaumarchais a présenté*, &c.—i. e. in his play entitled *L'Autre Tartufe, ou la Mère coupable*, a five-act prose drama.

l. 19. *la pauvre comtesse Almaviva aux genoux de son mari*, in Act IV, Scene xvii, when after the painful revelations in Scene xiii, and

the poignant Scenes xiv, xv and xvi, the countess throws herself at the feet of Count Almaviva.

l. 22. *Bourdaloue contre Tartufe.* Bourdaloue, the famous preacher (1632–1704), severely censured the *Tartufe* of Molière in his *Sermon du septième dimanche après Pâques.*

l. 31. *Figaro*, a character introduced by Beaumarchais about the end of the eighteenth century into three of his comedies—*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, and *La Mère coupable.* Figaro is a barber who by his dexterity succeeds in outwitting every one with whom he comes in contact. The type varies somewhat in each of the comedies, and whilst Figaro is rather weak and tearful in the third, he is quick, brilliant and sparkling in the first two. Figaro is the uncompromising adversary of prejudice, a thorough lover of equality, hence the bitter enemy of social distinctions. These peculiarities explain Stendhal's sentence.

l. 32. *voyez son Légataire universel.* The deceit practised by the valet Crispin, who, feigning to be at the point of death, dictates a will which will benefit Éraste, nephew of Géronte, and enable him to marry Isabelle, is certainly of questionable morality. We are assured by Regnard and others that the play is the copy of what actually happened in real life, and most editions of the *Légataire* reproduce the story which is supposed to have given rise to the play. The fact that Regnard wrote a sort of apology entitled *La critique du Légataire* is sufficient to show that many disapproved of the play.

PAGE 52. l. 15. *Réponse aux lettres anonymes*, by Paul-Louis Courier, the celebrated pamphleteer. The letter alluded to by Stendhal deals with extremely delicate matters, and made Courier many enemies. He related the crime of a certain abbé Maingrat, and took advantage of this to depict, in a most thrilling manner, the struggles of a young priest, the temptations he has to encounter in the exercise of his ministry, and the many pitfalls he has to avoid. See note to p. 91, l. 20.

l. 18. *Beverley*, the principal character in the *Gamester* of George Lillo (1693–1739). This play was translated into French by M. Saurin in 1768, and put on the French stage under the name of *Béverley, tragédie bourgeoise.*

l. 26. *le brillant Valère*, the gambler in the play entitled *Le Joueur*, a five-act comedy in verse by Regnard (1696).

PAGE 53. l. 4. *Et le jeu, quelque jour.* Stendhal probably quoted from memory, for the lines, which occur at the very end of the fifth act, are :—

> 'Va, va, consolons-nous, Hector ; et quelque jour
> Le jeu m'acquittera des pertes de l'amour.'

Hector is Valère's servant.

l. 29. *entre le faubourg Saint-Germain et la Chaussée-d'Antin*, i. e. between the nobility and the *haute bourgeoisie.*

l. 32. *M. de Villèle* became Secretary of State in 1820 and Premier in 1822. His retrograde policy made him very unpopular, and owing to his

fruitless attempts at bringing back the institutions in force before the Revolution he was finally compelled to resign in 1828.

PAGE 54. l. 7. *Le rire est un trait*, &c. The whole paragraph, nay the whole page, contains a great deal of nonsense, rather characteristic of Stendhal when he wishes to appear as a profound thinker.

PAGE 55. l. 3. *comme Bentham.* Bentham did not really write a commentary on the 'Penal Code', for there is no Code of Laws in England, but a Digest. Stendhal undoubtedly alludes to Bentham's *Fragments on Government*, which was a criticism of Blackstone's *Commentaries*.

l. 7. *il est possible qu'on nous rende l'Œil-de-Bœuf, on y travaille fort*: because of the retrograde policy of Louis XVIII. See note to p. 53, l. 32, and also the note on *Œil-de-Bœuf*, p. 38, l. 29.

l. 34. *Dussault* (Joseph, 1769–1824) was the mainstay of the *Journal des Débats* from 1789 to 1817. He was the great critic of the somewhat barren literary period between 1800 and 1815. He was a good writer, a man of some talent, but too fond of the florid style then in fashion.

PAGE 56. l. 11. *une prise de fuite purgative*, &c., in Molière's *Le Médecin malgré lui*, Act III, Sc. vi. The passage is not quoted verbatim.

l. 15. *les trois volumes qu'on nous donne . . .*: the *Mémoires de Madame Campan* have generally been accepted as genuine, and why should they be otherwise? Madame Campan could write well, and she was at court during the period covered in her *Mémoires*, and constantly attached to the service of Marie-Antoinette.

ll. 16–29. *Pendant la première moitié . . .*: the passage quoted—not verbatim either—is from Madame Campan's *Memoirs*, ch. ix.

l. 18. *Marly*, a small hamlet about five miles from Versailles, chiefly noted for the water-works constructed there in the reign of Louis XIV to provide the necessary water for the fountains of Versailles. Near this Marly-la-Machine is Marly-le-roi, where Mansart built a famous château for Louis XIV. This château, which was demolished during the Revolution, consisted of a large central building known as *le pavillon du Soleil*, inhabited by the King and his family, and surrounded by twelve smaller structures representing the signs of the Zodiac. This was an allusion to Louis XIV, *le roi Soleil*.

l. 38. *le Renégat.* D'Arlincourt (1789–1856) wrote several novels besides this, and, although they are now forgotten, they were very popular in the early part of the nineteenth century. They are somewhat affected in style, and far too maudlin in tone.

le Génie du Christianisme, by Chateaubriand.

PAGE 57. l. 3. *Rousseau les mit à la mode.* Rousseau, in nearly all his writings, preaches the worship of nature, and it was largely due to him that the latter half of the eighteenth century was marked by a strong love of nature's beauties, real or affected.

l. 9. *son discours au peuple romain*, i. e. in *Julius Caesar*, Act III, end of Sc. iii, but it can hardly be said that Antony discourses on the beauties of nature.

l. 10. *et Banquo*, in *Macbeth*, Act I, Sc. vi. The following criticism by the eminent artist Sir Joshua Reynolds is worth reading: 'This short dialogue between Duncan and Banquo, whilst they are approaching the gates of Macbeth's castle, has always appeared to me a striking instance of what in painting is termed *repose*. Their conversation very naturally turns upon the beauty of its situation and the pleasantness of the air; and Banquo, observing the martlets' nests in every recess of the cornice, remarks that where those birds most breed and haunt, the air is delicate. The subject of this quiet and easy conversation gives that repose so necessary to the mind after the tumultuous bustle of the preceding scenes, and forms a perfect contrast to the scene of horror that immediately succeeds.'

l. 16, *avant que Fra-Bartholomeo lui eût enseigné le clair-obscur*. Fra-Bartholomeo, or better Bartolomeo or il Frate, certainly influenced Raphael, but Stendhal conveys the impression that the latter artist scarcely knew how to paint until his visit to Florence at the end of 1504, that is when he was twenty-one years of age, and had already painted some of his finest works. If Fra Bartolomeo taught Raphael *clair-obscur*, he, on his part, learnt a great deal from the Roman artist, and especially perspective, that strong point of the painters of that school. Masaccio was also one of those who greatly influenced Raphael.

l. 19. *il disait de celle qu'il aimait*, i. e. of Armande Béjart, whom he married in 1662.

l. 35. *les Fausses confidences*, *les Jeux de l'Amour et du Hasard*, both by Marivaux. Both are three-act comedies in prose. The first was produced in the Théâtre Italien in 1736, the second in 1730. The original title of the latter play is *Le jeu de l'amour*, &c.

PAGE 58. l. 4. *Balzac* (Jean-Louis, 1594–1655, not 'Honoré de Balzac'), *Chateaubriand*, *Marchangy*, *d'Arlincourt*. The linking together of these names was not a very happy thought. Balzac, though often bombastic, has left his mark on French literature, and Chateaubriand will be read as long as French literature endures. Marchangy and d'Arlincourt—especially the latter—are not men of the same calibre.

l. 6. *Notre déclamation est à peu près aussi ridicule*, &c. We do not admit that the 'vers alexandrin' is 'ridicule,' but we ungrudgingly grant that French declamation is usually very unnatural, and comical rather than pathetic. We may not be good judges of what is or is not good declamation, but we have always preferred English to French actors, as they are generally much more natural than the latter, and do not roar quite so much. On the Alexandrine see note to p. 140, l. 6.

l. 7. *Talma*, the great French tragic actor (1763–1826). On this man it will be well to read what Madame de Staël says of him in *De l'Allemagne* (p. 142, l. 3, in the 'Oxford Higher French Series' edition, or in the ordinary French editions, deuxième partie, chap. xxvii. The following extract, discovered by Mr. H. W. Eve, is extremely interesting. It was written by Mr. John Taylor Coleridge in 1814:—'Talma entered in the second act as Orestes, a chained prisoner, to be conducted to the altar. In the most melancholy tone of voice he begs his guards to leave him alone, and commences a soliloquy which informs you of his misfortune.

And, as the recollection grows on him, the actor gradually warms into indignation. His agitation increases on seeing recent blood on the altar, which he concludes to be his friend's, of whose destiny he is ignorant. At this moment Pylades is brought in as a prisoner, and when Orestes learns that he has weathered the storm, and afterwards been taken prisoner in landing to learn news of himself, the idea of occasioning his friend's death works him to madness. He sees the Furies, his mother, and even Pylades pursuing him. There is something very beautiful in this combination of a pathetic idea with the horrid terrors of the rest of the scene. Talma was wonderful: his countenance colourless, his black hair dishevelled, big drops of sweat starting from his forehead, his eyes sometimes staring wildly and sometimes closed, as if afraid to look at what was before him, the voice hurried and anxious, and the chains violently rattled and twisted about his body—really giving one the idea of serpents. A general stir and agitation commenced in the theatre which one cannot describe; numbers of people wept, and a lady near me burst into hysterical shrieks. If he failed anywhere, it was in calm pathos; the tone is bad, and the pronunciation too rapid and too uneven. His action is all that you can wish; at the same time he has peculiarities of his own and some of his nation. In scenes of passion French actors make a great deal of their fingers. The arms are thrown out as though they were in the act of addressing a body of people, and they produce a violent vibration, which quivers even in the fingers. Talma's own particularity was that in speeches of vehement reproach and expostulation he folded his arms close instead of extending them, and bent his body forward, making the action with the head alone. His person is large but tall, his face and head rather out of proportion, his eyes good, but not much colour or expression in his features, his hair black and in great profusion, his voice strong and varied, but rather sepulchral. On the whole, he has more nature than Kemble, and more art than Kean, but less nature than Kean, and less art than Kemble.' See also note to p. 19, l. 23.

l. 12. *Boissy-d'Anglas* (1756–1826), who, on the memorable day of May 20, 1795, showed great coolness and heroism. He was presiding at the sitting of the Convention when the mob rushed into the hall, clamouring for the re-establishment of the reign of Terror. The president was insulted and threatened, and to frighten him the head of the representative Feraud, who had just been assassinated in his presence, was cut off from the body and placed before him. At that sight Boissy-d'Anglas respectfully removed his hat, saluted his unfortunate colleague, and sat down again unmoved in the midst of this wild scene of horrors until the Convention was delivered by the National Guard.

l. 27. *ce qu'elle perd de naturel . . .* Marivaux' prose is often stilted and pretentious, which does not prevent it from being brilliant, especially in dialogue. Marivaux was a great analyst of the passion of love, and almost an anatomist of the eccentricities of the human heart.

l. 32. *Britannicus*, a five-act tragedy, in verse, by Racine, acted in Paris, 1669. 'Néron,' mentioned in the preceding line, is one of the principal characters in the play.

PAGE 59. l. 2. *Luther*, by Friedrich Werner (1768–1823).

PAGE 60. l. 27. *poète supérieur à Schiller.* We do not think many Germans will endorse this sentiment. We certainly do not.

PAGE 61. l. 5. *Dolet*, the learned printer (1509–1546), who was hanged and then burnt in Paris for his supposed atheism. His family is unknown, but nothing proves that he was in any way related to Francis I, although he had many powerful protectors.

l. 19. *La sainte alliance*, the semi-mystic alliance concluded in Paris on Sept. 26, 1815, between the Emperors of Russia and Austria and the King of Prussia, and which in reality was a coalition of kings against nations. Louis XVIII and other sovereigns adhered to it, but Wellington, with great common sense, refused to have anything to do with it. The real promoter was Madame de Krüdner. See note to p. 18, l. 36.

Note 1. *Watson, liv. XII*, i. e. Robert Watson (1725–1780), who wrote a 'History of Philip II, King of Spain' (1777).

PAGE 62. l. 9. *Condillac* (1715–1780) was first a disciple of Locke, and afterwards maintained that 'innate faculties' were as much a mistake as 'innate ideas,' and that all knowledge and all mental faculties were purely the outcome of sensibility, or, as he expressed it, 'des sensations qui se transforment.' Condillac's philosophy was partly adopted by Gassendi and Hobbes and the *idéologues* (Diderot, de Tracy, &c.). His system may be said to consist in 'nominalism' and in the confusion of sensation with ideation. He attached peculiar importance to language, which he regarded as a sort of register of human experience. Condillac's system remained unattacked until Laromiguière upset it by substituting for sensation the active principle of attention as origin of a complete system of faculties and ideas. Condillac's style is remarkable for its clearness and simplicity. Some of his works should be read, either the *Essai sur l'origine des connaissances humaines* or his *Traité des sensations.*

PAGE 63. l. 32. *Aménaïde*, one of the characters in *Tancrède*, a tragedy by Voltaire.

PAGE 64. l. 4. *Le beau idéal.* This subject is far too complex to be dealt with in a note, and all that can be said here is that the beautiful is not a simple question of taste, but is a substantial reality. The idea of the beautiful is an intellectual concept not depending on material things alone. It is a special capacity of the mind which gives rise to an emotion that, in conjunction with our judgement on a work of art or literature, constitutes the sentiment of the beautiful.

Although we may seem antiquated, we strongly recommend students to read on this subject Prof. Blackie's *On beauty* and Ruskin's *Modern Painters*, together with Sir William Hamilton's Lectures on Metaphysics, to which may be added Cousin's *Du Vrai, du Beau et du Bien*, and perhaps, but with great caution, Taine's *Philosophie de l'Art.*

l. 11. *peintres-miroirs.* This expression can hardly apply to Poussin and Guaspre — the latter's real name was Gaspard Dughet — who intelligently interpreted rather than copied nature. Stendhal did not

know that every great landscape painter is as much a 'composer' as he who devotes his talent to the representation of historical subjects.

l. 31. *Goldoni* (Carlo), the great Italian comic poet (1707–1793). He wrote a comedy in French, *Le Bourru bienfaisant* (1771), which even now is occasionally performed at the Théâtre Français. It is an exceedingly amusing play.

PAGE 65. l. 2. *Bonifazio, Ghirlandajo, Le Mantègne, Masaccio.* Stendhal probably means Bonifazio Veneziano (1500–1562), who was an imitator of Titian.

Ghirlandajo (1449–1498) belonged to the Florentine School, and was a much greater man than the former painter and also the founder of the school out of which Michael Angelo subsequently sprang.

Le Mantègne, i.e. Mantegna (1431–1506), belonged to the Lombard School. He was also a very great painter, perhaps the greatest of the early Italian artists. One of his finest compositions, 'Parnassus,' is now in the Louvre. There is a fine picture by him in the National Gallery.

Masaccio (1402–1428) was a Florentine painter and the creator of a new art in fresco painting. It must not be imagined that Stendhal discovered these artists, whose names were long before his time well known in the art world.

l. 4. *J'aime mieux une vieille pièce de Massinger* . . . Stendhal does not say whether by *vieille pièce* he means a comedy or a tragedy. However, it is pretty sure that he means a 'comedy' by Massinger. If so, he was easily pleased, for Massinger's comedies are certainly not his best work, and, if we except *The Great Duke of Florence*, they may certainly be pronounced extremely poor and feebly conceived.

Addison's *Cato* is not the masterpiece it was once deemed to have been, but, whatever we may think of it now, it must not be forgotten that, when it was produced at the Drury Lane Theatre, in 1713, it met with unbounded success, and that Whigs and Tories vied with each other in their admiration, and pronounced the work 'immortal.'

Voltaire thought highly of Addison's tragedy. 'Cette pièce,' says he, 'est un chef-d'œuvre pour la diction et pour la beauté des vers. Le rôle de Caton est, à mon gré, fort au-dessus de celui de Cornélie dans le *Pompée* de Corneille, car Caton est grand sans enflure, et Cornélie, qui d'ailleurs n'est pas un personnage nécessaire, vise quelquefois au galimatias. Le Caton de M. Addison me paraît le plus beau personnage qui soit sur aucun théâtre; mais les autres rôles de la pièce n'y répondent pas; et cet ouvrage, si bien écrit, est défiguré par une intrigue d'amour, qui répand sur la pièce une langueur qui la tue.'

l. 5. *la Mandragore de Machiavel.* This play, dating from 1518, is certainly very comical, but it is also a sad picture of the corruption of the times.

Les comédies de M. l'avocat Nota may not have been to Stendhal's taste, but they are highly thought of by Italians, who consider Nota (1775–1847) to have been one of their best playwrights. Nota's comedies are essentially moral in tone, very realistic, and at the same time entertaining.

l. 23. *L'homme du peuple . . . Tom Jones*, that is Partridge, who goes to see *Hamlet* in company with Mrs. Miller and Tom Jones.—Book XVI, ch. v.

PAGE 66. l. 2. *un artiste grave*, i.e. Girardon (1628–1715). He was the author of the famous *Tombeau de Richelieu* in the Sorbonne.

l. 5. *Bosio* (1767–1845). He is often called the French Canova. He was indeed a pupil of Canova, whom he imitated rather badly. He often attempted great subjects, but generally produced weak ones full of pretentiousness and affectation. He had none of the gracefulness of his master.

l. 8. *Vigano* seems to be now completely forgotten.

l. 11. *Girodet*, i.e. Girodet-Trioson (1767–1824), was a pupil of David. His *Funérailles d'Atala* and *Le Sommeil d'Endymion*, both in the Louvre, are well-known paintings, and deservedly so.

l. 22. *M. Torlonia, duc de Bracciano.* After a humble start in life he made a very large fortune in banking, and used it better than Stendhal implies. His grandson is well known for the draining of Lake Fucino at his own expense.

l. 23. *le théâtre d'Argentina*, one of the theatres in Rome.

l. 26. *les flonflons de Cimarosa.* Cimarosa (1749–1801) is celebrated chiefly for his numerous operas. Musicians generally agree that he was, if not actually the greatest musician of the eighteenth century, at least one of the foremost.

l. 28. *Mayer.* It is difficult to say to whom this refers, as there does not appear to have been any great musician of that name. *Paer* (1771–1839) was an Italian composer of some reputation, especially in France, where he occupied important musical posts.

l. 34. *auteur sublime des Trois Grâces*, &c., i.e. Canova.

PAGE 67. l. 13. *Les biographes mentent . . .* This statement is often echoed by other people, but if it is true that some great men have not been honoured during their lifetime it must be borne in mind that some of them have been of a very retiring disposition. On the other hand, the list of great men, or those passing for such, and who have been honoured during their lifetime, would be a very long one, and the 'generals' would certainly not occupy the greater portion of it.

l. 22. The *Roman comique* appeared in 1651, and was followed by a second part in 1657. It is a picture of provincial life intermingled with the life of the strolling player. The principal personages of this diverting tale are Mlle de l'Étoile, the dueña La Caverne, the old comic actor La Rancune, the dashing Léandre, the poet Roquebrune, and the immortal Ragotin, a dwarf who is the butt of all sarcasms. Among the provincials are the very entertaining Mme Bouvillon, La Rapinière, the incarnation of wickedness and ill-will, and the silly M. de la Baguenodière. On Scarron and his work see *Trois Grotesques*, by Théophile Gautier, in this series.

l. 25. *Didot*, the name of several celebrated French printers and publishers. The firm was founded in 1713, and is still in existence. Some of the finest books in France were printed and issued by the Didots.

l. 27. *la noble Clarisse Harlowe.* Whatever Stendhal's opinion may have been on Richardson's novel, the fact remains that *Clarissa Harlowe* is a work of merit. The portraiture of characters is throughout excellent, and one cannot fail to feel the greatest interest for the innocent victim. The worst fault of the book is its inordinate length.

l. 28. *Madame Cottin* (1773–1807), a French authoress whose novels were once very popular. Almost the only novel by her which is known in this country is *Élisabeth, ou les Exilés de Sibérie.* Her works belong essentially to the tearful kind.

l. 31. *le noble Malek-Adel*, a character in one of Madame Cottin's novels.

PAGE 68. l. 5. *le mérite de Pigault-Lebrun* (1753–1855). No one denies the merit of this versatile author, but no one can deny either that, if he wrote well, his mirth is often of the coarsest kind. See note to p. 22, l. 1.

l. 7. *Jacques Fauvel*, by Pigault-Lebrun.

l. 14. *beau idéal absolu.* See note to p. 64, l. 4.

l. 18. *Elles oublient que*, &c. This phrase is remarkable for the great number of *que*'s it contains, which should certainly not be imitated.

l. 22. *Aucun chemin de fleurs*, &c., from La Fontaine's *Fables*, Livre X, Fable xiv: *Les deux aventuriers et le Talisman.*

PAGE 69. l. 8. *Madame se meurt, Madame est morte!* These words occur in Bossuet's *Oraison funèbre de Henriette d'Angleterre, Duchesse d'Orléans.* — Henriette d'Angleterre was the daughter of Charles I of England and Henrietta of France. She had married Philippe, brother of Louis XIV. She died rather suddenly at the age of twenty-six. This oration is one of the finest pieces of pulpit eloquence in any language.

l. 20. *Livre XIII*, i.e. Livre XIII of *Les Aventures de Télémaque*, almost at the beginning. Idoménée (l. 10) is a legendary King of Crete, and one of the heroes of the Siege of Troy.

l. 29. *le Philosophe à la mode*, a periodical now completely forgotten.

PAGE 70. l. 3. *Mozart . . . Cimarosa*, &c. This paragraph somewhat anticipated Taine's favourite theory that men are entirely moulded by the influences of 'race,' 'surroundings,' and 'epoch,' or, as he expressed it, *la race, le milieu et le moment.* In spite of the innumerable arguments accumulated by Taine to prove the correctness of his views, it is not difficult to show that those influences are not so great on men as he assumed. According to this theory Racine and Corneille ought to have been alike, also Shelley and Byron. The Italians of the present day ought to be very similar to their ancestors, the Romans. If the theory were true, Beethoven, writing for *des âmes flegmatiques et mélancoliques*, ought not to have written those entrancing symphonies, which are anything but phlegmatic.

l. 28. *La pensée ou le sentiment doit . . . être énoncée.* Stendhal always returns to his attack on poetry. He evidently forgot to note that the language of strong passion and anger is often poetical. A well-known

alienist once told me that it was not unusual for some of his patients to couch their language in verse when a strong fit came upon them, and that some forms of lunacy could almost be diagnosed by the propensity to riming. Young poets, beware! If anger is a form of madness, why then should it not speak in metrical language?

PAGE 71. l. 26. *Connais-tu la main* . . . See note to p. 8, l. 26.

l. 29. *grand défaut des poètes* . . . Victor Hugo and others, down to Edmond Rostand, have proved that style is not *un grand défaut.*

l. 36. *comme celle de Sedaine.* Sedaine (1719–1797) never was a stylist, owing in a great degree to his want of early education and to his having been compelled to be a journeyman stone-cutter. His plays are delightful—witty, interesting, true—and altogether so good that he is ranked as one of the best playwrights of France. See note to p. 17, l. 11.

Goldoni. See note to p. 64, l. 31.

PAGE 72. l. 27. *A cela on répond* . . . The next five lines are excellent. There are indeed people who cannot feel the beauty of poetry, just as there are some who cannot appreciate music, or art of any kind, but then such people are usually one-sided, and should not deny that art exists because they cannot appreciate its beauties.

PAGE 73. l. 15. *l'heure du classicisme est sonnée* is not quite a fact. Classicism has been modified, but is not dead, not so dead indeed at the present time as the Romanticism dreamt of by Stendhal.

l. 23 (and P. 74, ll. 23, 30). *La Bruyère, Pascal, Patru* are models worthy of imitation. All write wonderfully clearly and well. La Bruyère is a master of biting sarcasm. He uses but few words, but no other words would do as well, and, above all, he has the secret of shades of meaning which are to his language what *clair-obscur* is to painting. Pascal's style is simplicity itself, which does not prevent it from being extremely brilliant and forcible. Almost every kind of eloquence is found in *Les Lettres Provinciales.* Patru was the first in France to introduce good taste in forensic harangues.

l. 26. *quarante pédants serviles réunis au Louvre*, i. e. '*quarante académiciens*'. The Academy, and indeed all literary societies, had been suppressed during the Revolution. In 1795 the Academy was reconstituted. The Institute was then founded on new bases, and the meetings took place in the Louvre. The Academy did not occupy the premises now known as l'Institut de France until 1845.

PAGE 74. l. 32. *ne les ravale au rang des Sénèque ou des Lucain*: because Seneca is essentially a rhetorician, who, though very witty, often overburdens his style with the puerilities and bombast of the mere writer. We presume Stendhal alludes to Lucius Annaeus Seneca, and not to his father Marcus, although what we have said of the son's style might apply also to the father.

Lucan was also a rhetorician, fond of a turgid and affected style, which does not prevent his *Pharsalia* from being full of first-rate beauties and very fine thoughts.

PAGE 75. l. 6. *fait encore lire aujourd'hui deux pages de M. l'abbé Delille.* On Delille, see note to p. 24, l. 22.

l. 10. *Le fat de province*, &c. There is now hardly any difference, except in the accent, between the language spoken by educated provincials and that of educated Parisians. No provincial would now say 'Je trouvai madame . . .,' but he would use the common form *J'ai trouvé*, or, better, *J'ai rencontré*. There is not now the same marked difference between Paris and the provinces as in former days. This is due in a great degree to the railways, which by facilitating intercourse have brought the remotest parts of the country into close contact with the capital, and also to the loss of political influence of Paris during and since the Franco-German War.

l. 23. *quelque ellipse.* The ellipsis is not commonly used in written prose, but is very frequent in speech. In poetry it does not contribute to clearness, but it imparts vivacity and neatness to the expression. The ellipsis is more common in inflected languages than in our modern tongues.

l. 27. *Qu'est-ce que le goût? . . . 'C'est la mode.'* Taste is not fashion. If it were so, then all that has been admired by previous generations would be no longer so. Our fashions have changed over and over again, and yet we still admire painters, architects, musicians, writers, who have not certainly worked to please the generations of the present time. No one, even in Italy, would build a house or a palace on the pattern of those seen in Pompeii, a fact which does not prevent us from admiring those structures. It is not right to say that every one's taste is the right one in everything. It is the right one in material things, because in such cases we have to do with physical sensations. In intellectual questions it is otherwise, and the fact that there are things recognized at once, by all, as beautiful, is a proof that there is such a thing as good and bad tastes. The following passage from *Les Caractères* of La Bruyère, chap. i, 'Des ouvrages de l'esprit,' is worth meditating upon. 'Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime en-deçà ou au-delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement.'

PAGE 77. l. 7. *du Bartas . . . la Semaine.* Du Bartas (Guillaume Salluste, 1544–90?), the famous author of *La Semaine*, a versified edition of the story of the Creation. Goethe was a great admirer of the poetry of Du Bartas, a fact which proves that the great German was not a very able judge of what constitutes good French poetry.

Stendhal's statement, in l. 11, that *Du Bartas fut un homme de goût pour l'an* 1590, is not correct. A badly written book may be extensively read because it supplies a want at the time of its appearance, but it does not make it any better because of that. Such was *La Semaine.* It was read because of its deep religious feeling, of the sincerity of the author, who was a Huguenot well versed in the Scriptures, and who thus could, and did, appeal to those who had embraced the doctrines of the Reformation. Hence the success of *La Semaine* in England and Germany, where edition after

edition was eagerly bought by high and low. Du Bartas was not a man of taste even for his time. He had a prodigious imagination, equalled only by his utter lack of taste, and by fancies often verging on madness. Here is a specimen—a bad one, it is true—of his poetry :—

> 'Le feu, la terre, l'air se tenaient dans la mer ;
> La mer, le feu, la terre étaient logés dans l'air ;
> L'air, la mer et le feu dans la terre, et la terre
> Dans l'air, la mer, le feu,' &c., &c.

PAGE 79. l. 9. *Io ti lascio perchè uniti*, &c., i.e. 'I leave thee,' &c., from *Il Matrimonio segreto*, an opera-buffa imitated from the libretto of the *Mariage secret* of Desfaucherets, and set to music by Cimarosa.

l. 30. *le demi-calembour d'Agamemnon.* How Stendhal could call a 'demi-calembour' the words 'vous y serez, ma fille' is difficult to understand. The scene in which the phrase occurs is at the end of Sc. iii, Act II, of Racine's *Iphigénie en Aulide*, and it is undoubtedly one of the finest scenes to be found in any play. Here is the portion of the scene referred to :—

IPHIGÉNIE.

Calchus, dit-on, prépare un pompeux sacrifice ?

AGAMEMNON.

Puissé-je auparavant fléchir leur injustice !

IPHIGÉNIE.

L'offrira-t-on bientôt ?

AGAMEMNON.

Plus tôt que je ne veux.

IPHIGÉNIE.

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux ?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille ?

AGAMEMNON.

Hélas !

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez !

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.
Adieu.

This is Voltaire's remark on these words : 'Tout est noble dans la pièce française (compared with that of Euripides), mais d'une simplicité attendrissante ; et la scène finit par ces mots terribles : *Vous y serez, ma fille*, sentence de mort après laquelle il ne faut plus rien dire. On prétend que ce mot déchirant est dans Euripide ; on le répète sans cesse : non, il n'y est pas . . . Mais, comment se peut-il faire qu'après cet arrêt de mort qu'Iphigénie ne comprend point, mais que le spectateur entend avec tant

d'émotion, il y ait encore des scènes touchantes dans le même acte, et même des coups de théâtre frappants? C'est là, selon moi, qu'est le comble de la perfection.'

A comparison with the same scene in Euripides (Act III, Sc. ii) will leave no doubt as to the superiority of that scene as treated by Racine over that of the Greek poet.

l. 32. *Qui te l'a dit?* See note to p. 10, l. 4.

l. 33. *le rôle céleste de Monime*, i.e. in *Mithridate*, a five-act tragedy by Racine.

l. 34. *dans les regrets de Phèdre.* In the play of that name, also by Racine. The whole scene is magnificent and entirely original. Racine only borrowed the idea of the play from the *Hippolytus* of Euripides, in which Phaedra plays but a secondary part, whilst in the French tragedy the wife of Theseus is the principal character.

PAGE 80. l. 6. *Rebelle à tous nos soins . . .* This scene corresponds to Sc. ii, Act II, of Euripides' *Hippolytus.*

PAGE 81. l. 27. *Œdipe*, a tragedy by Voltaire. *La double confidence* mentioned by Stendhal is the only thing by which it can be ascertained that he means this particular tragedy, for Corneille also wrote a tragedy entitled *Œdipe* in 1659. De la Motte also wrote a tragedy of that name in 1726.

l. 30. *Andromaque, Tancrède, Ariane, Inès de Castro. Andromaque*, by Racine; *Tancrède*, by Voltaire; *Ariane*, by Thomas Corneille; *Inès de Castro*, by de la Motte. The latter was once celebrated for the extraordinary vanity displayed by the author in his preface, and also for an amusing parody of the tragedy entitled *Agnès de Chaillot.*

l. 34. *la Mort de Henri III, le Retour de l'île d'Elbe, Clovis . . . Charles IX . . .* For the first suggested play see note to p. 26, l. 28. *Le Retour de l'île d'Elbe* is the return of Napoleon from Elba in March, 1815; the other two are sufficiently explicit. It is hardly necessary to say that the lines that follow are a great exaggeration of the actual facts.

PAGE 82. l. 13. *l'expulsion de M. Manuel.* See note to p. 49, l. 14.

l. 14. *Zaïre*, a tragedy by Voltaire. As a play it is certainly the finest that Voltaire wrote, notwithstanding the weak versification so noticeable throughout. A sultan who gives an hour to the *soins de son empire* is rather an exceptional Eastern king, for, as a rule, those monarchs do not trouble about such matters as governments. They only take money. The words are:—

> 'Je vais donner une heure aux soins de mon empire.'

They are said by Orosmane, the Soudan of Jerusalem, at the end of Act I, Sc. v.

l. 16. *Le farouche Richard III.* Stendhal seems to have forgotten that this play is not a prose one, and that according to his theory it cannot be excellent. It is true that on page 106, note 1, he affirms that 'Les vers anglais ou italiens peuvent tout dire, et ne font pas obstacle aux beautés dramatiques.' It is not very likely that a man who was unable to appreciate the beauty of the poetry of his own language

could ever have possessed a keen appreciation of the verse of other nations, especially of English verse, the harmony of which depends so much on a correct pronunciation and accentuation. See note to p. 105, l. 22.

ll. 28, 29. A badly constructed sentence.

PAGE 83. l. 25. *Il a oublié que l'imitation de la nature* . . . This should certainly be the aim of all arts, but unfortunately it is not always so. The whole of this letter is worth pondering over.

PAGE 85. *Résumé.* This *résumé*, notwithstanding a certain jaunty air of profundity, is not the judgement of an artist; nay, it is not even that of a second-rate critic. If it is perfectly true that Vanloo and his school were once the object of exaggerated praise, it is equally true that the sarcasms levelled at the master by the followers of David were to the same extent undeserved. There are certainly greater painters than Vanloo, but at the same time it must be granted that there were few artists who could paint more gracefully or impart more life to their creations.

Boucher was a painter of much more talent than Vanloo, and his work must be looked for elsewhere than in his decorative paintings. See note to p. 1, l. 19.

PAGE 86. l. 1. *M. Auger.* See note to p. 29, l. 32.

l. 9. *Nous avons au fond du cœur* . . . There is unfortunately a great deal of truth in the whole paragraph, but France is not the only country where this system finds adherents. The familiar saying,

'Throw much dirt, and some will stick,'

is truer than proverbs generally are.

PAGE 87. l. 13. *jamais le ministère ne souffrira* . . . It would take too long to verify the accuracy of this statement, but what is certain is that things are different nowadays. Many of the present Academicians are anything but supporters of the government of France.

PAGE 88. l. 16. *Vous êtes orfèvre* . . . See note to p. 40, l. 8.

l. 34. *les Étourdis*, a three-act comedy in verse, by Andrieux. It was acted for the first time in 1787. Without being a masterpiece, this play is very amusing, witty, and in very good taste throughout.

PAGE 90. l. 11. *le poète Métastase*, i. e. Metastasio (1698–1782), the celebrated Italian poet, chiefly noted for the exquisite purity of his language and the wonderful music of his verse. His plots are often absurd, but his characters are strongly marked and contrasted, and he always manages to cast a glamour of romance over his plays, which never fail, combined with the charms of music, to enchant the hearer.

l. 12. *M. le marquis Visconti.* It is not clear to which of the Viscontis this refers, unless it be to Hermès Visconti, mentioned in a footnote on p. 5, and about whom nothing is known. The only member of the Visconti family then living was Louis Visconti, a famous architect, born at Rome in 1791, and who died in Paris in 1854. He was the son of Quirinius Visconti (1751–1818).

l. 13. *M. Schlegel.* This was August Wilhelm, who in 1803 became acquainted with Madame de Staël (whose work *De l'Allemagne* was certainly influenced, if not directly inspired by him). His *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, notwithstanding a certain amount of antagonism to France and French writers, is a magnificent achievement. He was a great Shakespearean scholar and valued Shakespeare highly; indeed, he may be said to have been the first who created that somewhat absurd—absurd, because it is seldom genuine—Shakespeare-worship so common in Germany, even among those who can neither speak nor read English.

l. 33. *Johnson.* In a foot-note Stendhal mentions Johnson's preface to his edition of Shakespeare, and especially the part where the celebrated lexicographer discusses the *unities*, a subject which naturally leads him to examine what Stendhal calls *l'illusion théâtrale.* Only a few passages will be quoted here from that preface, which deserves to be more read and studied than it generally is. 'It is time to tell him' (the critic), says Johnson, 'by the authority of Shakespeare, that he assumes, as an unquestionable principle, a position which, while his breath is forming it into words, his understanding pronounces to be false. It is false that any representation is mistaken for reality; that any dramatic fable, in its materiality, was ever credible, or, for a single moment, was credited. The objection arising from the impossibility of passing the first hour at Alexandria, and the next at Rome, supposes that, when the play opens, the spectator really imagines himself at Alexandria, and believes that his walk to the theatre has been a voyage to Egypt, and that he lives in the days of Antony and Cleopatra. . . . Delusion, if delusion be admitted, has no certain limitation; if the spectator can be once persuaded that his old acquaintances are Alexander and Caesar, that a room illuminated with candles is the plain of Pharsalia, or the bank of Granicus, he is in a state of elevation above the reach of reason, or of truth, and from the heights of empyrean poetry may despise the circumspection of terrestrial nature. . . . The truth is that the spectators are always in theis senses, and know, from the first act to the last, that the stage is only a stage, that the players are only players.'

PAGE 91. l. 20. *publiés par un Vigneron*, i. e. publiés par Paul-Louis Courier, the celebrated pamphleteer already mentioned by Stendhal (p. 52, l. 15, and in the note to that page). When the Ministre de l'Intérieur suggested that the Château de Chambord should be bought by public subscription and given to one of the princes of the Royal family, Courier wrote a biting pamphlet on the subject. This is entitled 'Simple Discours de Paul Louis, vigneron de la Chavonnière, aux membres du Conseil de la Commune de Véretz, département d'Indre-et-Loire, à l'occasion d'une souscription proposée par son Excellence le Ministre de l'Intérieur pour l'acquisition de Chambord. 1821.' This secured him a fine and two months' imprisonment.

l. 25. *Jomard et le Prévost-d'Iray.* The first was a man of talent, and an enlightened philanthropist. He was born in 1777 and died in 1862. He has left many important works on geography and archaeology. The

second *Académicien* (1768–1849) wrote several good plays, works on ancient and modern history, and also some poems.

PAGE 92. l. 9. *qui n'a pas même de voiture.* This is probably purely imaginative, for Courier was anything but a poor man. He had a good deal of landed property and kept a gamekeeper—who subsequently murdered him.

l. 19. *jouant à la chapelle*, i. e. doing seriously things which are of but little importance.

PAGE 94. l. 18. *Tortoni.* See note to p. 20, l. 10.

PAGE 96. l. 7. *l'urlo francese*, i. e. the French howl.

l. 16. *le Han d'Islande du bonhomme Hugo*: of 'old' Hugo, who was then twenty-two years old!

l. 18. *ce fameux Solitaire*, i. e. the *Solitaire* in Chateaubriand's *Atala.* It gave rise to many imitations and to a play: *le Mont Sauvage.*

l. 22. *Faliero*, a play by Casimir Delavigne, imitated from Lord Byron's tragedy of the same name.

l. 23. *le 'Christophe Colomb' de M. Lemercier.* See Note 2 on p. 24.

l. 27. *la Panhypocrisiade.* See Note 2 on p. 24.

l. 30. *la Mort de Socrate, du Père Lamartine.* The 'Père' is used jestingly, much as a few lines higher up the writer said *le bonhomme Hugo.*

l. 31. *Eloa*, the famous poem of Alfred de Vigny. Eloa, who has sprung from one of Christ's tears, is a kind of woman angel, pining away in celestial abodes. Since there is no sorrow in Paradise, she cannot go there to pour on the unfortunate the pity that is in her heart. She learns that far from God's sight a fallen angel dwells in the infernal regions. Henceforth Eloa's thought is to redeem that angel and to bring him back to his former purity. But the struggle is a terrible one. Moved for an instant, the angel—who is no other than Satan—swears her ruin, and succeeds in his design.

De Vigny's purpose in writing this strange poem was to show that pity and charity are essentially a part of a woman's character.

PAGE 97. l. 8. *tous sont ridicules aujourd'hui.* Not all, but some of them only, and they are duly forgotten.

l. 12. *les éditions à cinquante exemplaires*, &c. This is true even now, and in more countries than one.

l. 20. *le célèbre vicomte 'inversif,'* i. e. 'un poète qui aime les inversions.' This is meant, of course, for de Vigny, who, after all said and done, was one of the most brilliant among the romantics as a writer, and one of the most honourable men who ever lived.

l. 21. *un Chapelain ou un Pradon.* The first is Jean Chapelain (1595–1674), who was a detestable poet, but an excellent prose-writer and a man of profound erudition. It was a great pity he ever wrote his mournful *Pucelle d'Orléans* (1656), for this dull piece of bad versification entirely ruined his literary reputation.

Boileau said of him:

> 'Attaquer Chapelain! Ah! c'est un si bon homme.
> Balzac en fait l'éloge en cent endroits divers.
> Il est vrai, s'il m'eût cru, qu'il n'eût point fait de vers.
> Il se tue à rimer, que n'écrit-il en prose?'
> (Satire IX, vv. 204–207.)

Pradon (1632–1698) was a man of much less talent than Chapelain, and of infinitely less common sense, as is proved by his pretension to rival Boileau and especially Racine.

l. 28. *Hector, Tibère, Clytemnestre, Sylla, &c.*

Hector, a tragedy by Luce de Lancival (1764–1810), also entitled *La Mort d'Hector*.

Tibère. See note to p. 11, l. 27.

Clytemnestre, a tragedy (1820) by Alexandre Soumet (1786–1845). Voltaire also wrote a *Clytemnestre*.

Sylla. See note to p. 26, l. 23.

L'École des Vieillards (1823) by Casimir Delavigne. See note to p. 3, l. 19.

Deux Gendres. See note to p. 18, l. 36.

l. 30. *Picard . . . Duval*. For the first see note to p. 14, l. 34. Duval may be either Alexandre Pineu Duval (1767–1842) or Georges Duval (1777–1853), who both wrote a good many plays, although the writer of the letter probably alludes to the former.

l. 31. *Madame Cottin*. See note to p. 67, l. 28.

l. 32. *chansons de Béranger*. Béranger's *chansons* were not admired by the partisans of the new order of things which lasted from 1815 until 1830, and, after a warning in 1816, Béranger lost his post in 1821 for having celebrated, in some new songs, the glories of the Revolution and the Empire, and he was at the same time sent to prison for three months.

PAGE 98. l. 1. *Corinne*, a novel by Madame de Staël, the full title of which is *Corinne ou l'Italie* (1807). This romance, once so famous, is less and less read. If it is very fine in many parts, and if it helped to create a new interest in Italy and Italian art, it also contains many maudlin pages and a somewhat dismal portrait of a very unreal lord Nelvill with whom the heroine of the novel falls in love.

l. 9. *On l'a joué, le public n'en a pas voulu*. This was the version of Shakespeare's play by Ducis. It is not an adaptation of the English tragedy, but a weak copy of it with an entirely different cast, and so toned down that it becomes almost colourless. Since the *Macbeth* of Ducis, which dates from 1784, other and better adaptations have been produced in France, but never with very much success. This is easily accounted for by the fact that the subject is of but little interest to Frenchmen.

l. 12. *Sir Macduff arrivant la tête de Macbeth à la main*. In the English play the head is carried on a pole. See the end of Act V.

l. 20. *le jargon des ruelles*. In a seventeenth-century bed-room the bed, which was always square, was placed with its head to the wall, and facing the window, thus leaving three of its sides accessible. The side

spaces were known as *ruelles*, whilst the open part at the foot of the bed was called *le devant*. A screen usually concealed the bed from the larger portion of the room. These *ruelles* are first heard of, in connexion with literature, at the time of Madame de Rambouillet whose splendid mansion —L'Hôtel de Rambouillet near the Louvre—became the trysting-place of the great men of the time. Madame de Rambouillet, who had long turned with disgust from the licentious court of Henry IV, secluded herself in the mansion she had practically designed when but twenty years old. When in her thirty-fifth year she was attacked by a peculiar malady which compelled her to keep her bed, without, however, preventing her from enjoying society. From that time she received her guests in her magnificent *chambre bleue*, either reclining on a couch or in her bed. There she admitted her most intimate friends, among whom were many of the literary men of the day: Malherbe, Racan, Scarron, Corneille, Richelieu, Condé, Boileau, Mlle de Scudéry, and young Bossuet. The fame of the hotel became so great that other ladies wished to imitate it and to have receptions of the same kind. But it frequently happened that those receptions were only parodies. By degrees they degenerated more and more, and the language used became terribly affected and ridiculous. Finally the contagion became so great that France became a prey to the literary craze which Molière so wittily satirized in his *Précieuses ridicules*, in which occur many samples of the euphuistic jargon of the day known as *langage précieux* or *jargon des ruelles*.

l. 21. *des perruques de mille écus.* See p. 1, l. 2.

PAGE 99. l. 4. *Forlenze.* An Italian oculist (1751–1833) who was good, but not extraordinary. He studied exclusively in France and was a pupil of the celebrated Desault. Forlenze was, however, a skilful operator.

l. 10. *personne en France n'a encore travaillé d'après le système romantique . . .* This statement is utterly wrong. Were not Chateaubriand and Madame de Staël *romantic writers*? Was not J.-J. Rousseau a romantic writer too? Had not Lamartine written his *Méditations* and de Vigny some of his poems before Stendhal wrote his *Racine et Shakespeare*? Possibly Stendhal meant that no one had written romantic plays, but he did not say so. Guiraud, whom he mentions rather contemptuously, was not altogether a *classique*. As a writer he has left a tragedy which was very well received in 1822, *Les Macchabées*, and some Élégies Savoyardes, one of which, at least, *Le Petit Savoyard*, is found in almost all *Recueils de morceaux choisis*.

(Last line of footnote.) *je n'ai pas 'Sylla' à défendre.* See note to p. 26, l. 23.

PAGE 100. l. 8. *Vie de Rossini*, by Stendhal. See Bibliography, p. 199.

l. 11. *Stephanus Ancestor*, i. e. Stephanus Byzantinus, a grammarian who flourished about the fifth century, and author of *Ἐθνικά*, of which there only remains a fragment.

l. 28. *Mort de Henri III.* See note to p. 26, l. 28.

l. 30. *Jacques Clément.* See note to p. 26, l. 28.

PAGE 101. l. 2. *Viennet* (Guillaume, 1777–1868) wrote Voltairian tragedies, *Clovis*, *Alexandre*, *Achille*, *Arbogaste*, and some poems, such as *La Philippide*, Fables, and Satires, &c. He was a member of the *Académie*.

l. 9. *la Mort de Henri IV*. Stendhal means a new tragedy on this theme, for he knew that Legouvé had written a *Mort de Henri IV* in 1806, and he even quotes from it on p. 23. See note to p. 23, l. 8.

l. 10. *Louis XIII au Pas-de-Suze*, the defile leading to Susa in Piedmont. This defile was often forced by the French to effect an entrance into Italy. On March 6, 1629, the French commanded by Louis XIII, accompanied by Cardinal Richelieu, captured the defile so brilliantly and so quickly that the Duke of Savoy narrowly escaped being taken prisoner.

PAGE 102. l. 3. *Richard III*. Stendhal seems to forget again that this tragedy is not written in prose.

PAGE 103. l. 16. *comme de juste* is not very correct French: *comme il est juste* is the proper expression.

PAGE 104. l. 10. *sont du 'poison,' comme dit Paul-Louis Courier*, an allusion to a passage found in the *Pamphlet des pamphlets*: 'Dans tout ce qui s'imprime il y a du poison plus ou moins délayé, selon l'étendue de l'ouvrage plus ou moins malfaisant, mortel. De l'acétate de morphine, un grain dans une cuve se perd, n'est point senti, dans une tasse fait vomir, en une cuillerée tue, et voilà le pamphlet.'

l. 15. *le plaidoyer piquant de M. Mérilhou*. Mérilhou (Joseph, 1788–1856), a celebrated barrister and statesman, always in the opposition from the end of the Empire until 1830. He became Ministre de l'Intérieur, then of Justice, in 1830.

PAGE 105. l. 22. *Damis de la 'Métromanie'*. Stendhal's criticism of the character of Damis in Piron's play is not too severe. The only redeeming point in this somewhat weak play is the bright and easy style in which it is written, and in this case it must be granted that there is a good deal of truth in the statement made on p. 106, l. 2: *Le vers alexandrin n'est souvent qu'un cache-sottise*. As for the footnote on this line, 'Les vers anglais ou italiens peuvent tout dire, et ne font pas obstacle aux beautés dramatiques,' I confess that I am at a loss to explain this. Why English and Italian verses, which are syllabic, just like French verses, should be suited to dramatic expression while the latter are not, is simply absurd. It should be noted and remembered once for all that versification in the principal modern languages is always syllabic and not based purely on 'accents' as in Latin and Greek. If English, German, and Italian have long and short syllables, so has French also, but neither French, nor Italian, nor German, nor English has poetry made up of dactyls and spondees. If it were so, the writing of poetry would be impossible in those languages, and especially in English, which possesses but few words corresponding to the dactyl, that is to say, with one long syllable followed by two short ones, like cōmfŏrtăble, mĕrcĭfŭl, and, we believe, absolutely no spondees, that is words with two long syllables, except in compound words, such as mōōn-bēam.

PAGE 106. l. 11. *le Miroir.* See footnote 1 on p. 35.

l. 12. This *Voyage à Coblentz* is the account of the running away of Louis XVIII to Coblentz in 1791. The MS. relation of this journey was abstracted from the king's private papers in 1815 or 1816, clandestinely printed, and then published.

l. 13. *si Cassandre*, i. e. so easily duped; see note to p. 15, l. 24.

l. 18. *les 'Proverbes' de M. Théodore Leclercq* (1777–1851). Leclercq took up the *Proverbes dramatiques* created by Carmontelle (see note to p. 17, l. 9) and greatly extended and improved this form of light comedy.—The *Proverbe dramatique* is the development of a proverb. The *Proverbes* of Leclercq are full of witty remarks, and are a true and amusing picture of French society from 1820 to 1830. Some of the best-known are *Tous les comédiens ne sont pas au théâtre*; *Le Retour du Baron*; *Le Mariage manqué*, &c.

l. 26. *au Musée*, i. e. au Musée du Louvre, whither it had been brought from Italy under the Napoleonic rule. This celebrated picture was taken from the Louvre in 1815, and returned to Italy. It is now in the Vatican, and is not likely to be seen again in the Louvre, as Stendhal hoped. See footnote 2 on this page.

PAGE 107. l. 3. *Iphigénie en Aulide.* See note to p. 7, l. 5.

l. 4. *le 'Guillaume Tell' de Schiller.* This is, if not the finest drama of Schiller, at any rate the most popular.

l. 36. *M. de Ségur.* This refers to Louis-Philippe, Comte de Ségur (1753–1830), the companion of Lafayette in the War of American Independence. He wrote some *Mémoires*, which are highly interesting.

PAGE 109. l. 11. *Quel changement de* 1785 *à* 1824*!* See note to p. 25, l. 2.

l. 24. *le rôle de Zamore dans 'Alzire.'* *Alzire* is a five-act tragedy by Voltaire. The work is exquisitely written, and contains some very fine and tragic scenes. An American chief, Montèze, and his daughter, Alzire, have been taken prisoners by Guzman, governor of Peru. The latter falls in love with Alzire, who has become a Christian, and who had previously been affianced to Zamore, ruler of Potosi. Alzire believes Zamore dead, and consents to marry Guzman, but Zamore returns and kills Guzman. The latter, at the point of death, pardons Zamore, and gives him Alzire. Voltaire's object in composing this tragedy was to show how the true spirit of Christianity is superior to the religion of a mere child of nature.

l. 39. *tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps*: because they have been essentially original and have copied no one. They have drawn largely on the stores of their imagination, or have simply looked about them for subjects, as Molière did. Those, on the other hand, who copy older writers, or who derive their subjects from them, are *classiques*, as Stendhal says on the next page, because they give us nothing new, but only rejuvenate, often without improving, what has already been done.

PAGE 110. l. 5. *le succès de 'Tartufe'*: because from 1815 to 1830 compulsory religion, or the appearance of it, was indispensable to success;

consequently there was a great deal of hypocrisy. It was not so *sous le Consulat et dans les premières années de l'Empire*, because everybody was at liberty to do as he pleased in matters of religion. There were many discontented people, but few hypocrites.

l. 8. *Laharpe* : see note to p. 10, l. 28 ; *Lemercier*, note to p. 11, l. 27 ; and *Auger*, note to p. 29, l. 32.

l. 19. *Mourose.* This great comic actor, whose real name was Louis Barizain (1783–1843), excelled in the parts of valets, and especially of the astute, boasting, and somewhat rascally servant. The character of Crispin was introduced into France by Scarron in *L'Écolier de Salamanque.* The best-known comedies in which this type occurs are *Crispin rival de son maître* (1707), by Lesage, and *Le Légataire universel* (1708), by Regnard. See note to p. 51, l. 32.

Note 1. *l'abbé Abbon*, whilom Abbon Lecourbe or *Abbo Cernuus*, a monk of the abbey of Saint-Germain-des-Prés, born about 850, who died in 923.

He was an eye-witness of the siege of Paris by the Normans in 885–887, and composed on this event a long poem in three books, written in a most barbarous Latin and entitled *De Bello Parisiacae Urbis.* Hérivée is the name of one of the Norman chiefs, who is certainly not more entertaining or interesting than the King of the Rutuli.

Pourceaugnac, i. e. *Monsieur de Pourceaugnac*, by Molière. It is a farce with a ballet by Lulli, and all the fun of the play is at the expense of the medical profession. Some of the scenes are not in the best of taste.

Page 111. l. 19. *l'abbé d'Aubignac.* See note to p. 4, l. 16.

l. 22. *La 'Tempête' de Shakespeare, toute médiocre qu'elle soit.* It is difficult for even superficial readers of *The Tempest* to agree with Stendhal's criticism. *The Tempest*, as a mere piece of writing, is one of the finest productions of Shakespeare, and if, as is probable, it is one of the last compositions of the poet, nothing could have crowned more beautifully the career of the great bard. Stendhal, like many others, did not understand *The Tempest.* He did not see that, if Ariel is closely related to Puck of the *Midsummer Night's Dream*, these fancy creatures are not the mere puppets of a Punch and Judy show, but that they are the messengers of a greater will, whose power is clearly felt throughout. *The Tempest* was Shakespeare's farewell to the world before retiring to solitude and meditation.

Page 112. l. 3. *Si Aristote ou l'abbé d'Aubignac.* See note to p. 4, l. 16.

l. 24. *le mot ignoble 'mouchoir'.* See Introduction, p. xxviii.

l. 30. *'Fausses confidences' de Marivaux.* This play dates from 1737. Marivaux is an author well worth studying.

l. 33. *l'Oreste d' 'Andromaque.'* See note to p. 10, l. 4.

Page 113. l. 13. *la séduction d'Éloa par Satan.* See note to p. 96, l. 31.

l. 14. *des poètes-associés des bonnes-lettres.* See note to p. 19, l. 31.

l. 16. *que Talma porte encore trop souvent.* See note to p. 58, ll. 6, 7.

l. 31. *le 'célèbre' M. Villemain.* If Villemain, who was at the time only thirty-three years of age, was not then entitled to the epithet 'célèbre,' posterity has ungrudgingly awarded it to him, and has remembered that Villemain (1790–1870) was one of those who carried the philosophic spirit that distinguished Cousin and Guizot in civil history into the history of French literature. Already in that year, 1823, he had won a high reputation as a critic by his *Mélanges*. Mayer in his *Geschichte der französischen National-Literatur neuerer und neuester Zeit*, Vol. II, quotes Goethe's opinion of Villemain: 'The French,' said the great German, 'will never again see another genius like Voltaire; but Villemain is so superior to Voltaire in his point of view, that he can judge him in his merits and in his faults.'

l. 36. *l'arc de triomphe de Septime-Sévère*, &c. Both these triumphal arches are in Rome. The remarks of Stendhal, further on, are very sensible indeed, for it is somewhat absurd to see French soldiers of the seventeenth century represented with coats-of-mail and shields.

PAGE 114. l. 24. *Mazurier.* Perhaps the name of a play, or more probably that of an actor. We have not succeeded in finding traces of either.

l. 31. *Mérope.* There have been several plays of the same name, but none have remained except the *Mérope* of Voltaire (1743). The original play was an Italian one by Maffei, represented for the first time in France at the Théâtre Italien in 1717.

l. 32. *Zaïre.* See note to p. 82, l. 14.

Iphigénie, by Racine. See note to p. 7, l. 5.

Sémiramis, a tragedy by Voltaire very successfully produced in 1748.

Alzire. See note to p. 109, l. 24.

PAGE 115. l. 26. *Clytemnestre*: not the tragedy by Voltaire (1761), but the one of the same name by Soumet. See note to p. 97, l. 28.

Louis IX: author not discovered. Possibly meant for *Louis XI* by Delavigne, which, however, was not produced before 1832. See note to p. 121, l. 19.

Jeanne d'Arc, by Alexandre Soumet (1786–1845). It is interesting to note that this play was not produced until 1825, whilst Stendhal's letter is dated April 24, 1824.

Le Paria. See note to p. 3, l. 19.

l. 27. *la Mort d'Hector.* See note to p. 97, l. 28.

l. 28. *Omasis*, by Baour-Lormian (1770–1854). This is a Biblical tragedy the subject of which is the flight of Joseph into Egypt.

l. 29. *Germanicus* is a tragedy by Antoine-Vincent Arnault (1766–1834). It was performed in 1817 and gave rise to some disturbances.

NOTE 1. l. 3. *MM. Auger, Feletz, Villemain.* For the first, see note to p. 29, l. 32, and for Villemain, note to p. 113, l. 31. Feletz, or rather l'abbé Feletz (1767–1850), was chiefly a critic, and in that capacity was for about thirty years on the staff of the *Journal des Débats*. He was noted for his great taste, and hardly less for his courteousness.

PAGE 116. l. 6. *Britannicus . . . Horaces.* The first is a tragedy by Racine (1669), the second, one of Corneille's best tragedies, performed in 1639.

l. 31. *la mort du duc de Guise à Blois.* See *Les États de Blois,* note to p. 26, l. 28, third paragraph.

l. 32. *l'assassinat du pont de Montereau.* See note to p. 26, l. 28, second paragraph.

l. 39. *Pinto.* See note to p. 11, l. 27.

PAGE 117. l. 3. *le Constitutionnel, le Courrier français, la Pandore.* For the first see note to p. 3, l. 4. *Le Courrier français* was the chief organ of the Liberal party during the reigns of Louis XVIII, Charles X, and Louis-Philippe. It was founded in 1819 and ceased to appear in 1868. *La Pandore,* a literary paper of the day.

l. 5. *Jouy,* Joseph-Étienne, *dit* de Jouy, because born at Jouy (1764–1846).

Dupaty, a dramatist (1775–1851). Wrote in many newspapers.

Arnault (Antoine-Vincent, 1766–1830), or his son. See note to p. 3, l. 20. The latter is probably meant.

Étienne, dramatist and journalist (1778–1845).

l. 6. *Gosse,* a dramatist. Author of Proverbs and comedies. (1773–1834.)

l. 16. *le Cid d'Andalousie,* by Pierre Lebrun (1785–1873).

PAGE 118. l. 7. *la place de M. de Marchangy à Paris.* M. de Marchangy (1782–1826) was 'avocat général' to the Court of Appeals, a position which hardly corresponds to that of the Scotch 'Sheriff Depute.'

l. 9. *La Gaule poétique* is a work by Marchangy, in which he considered the history of France in connexion with poetry, eloquence, and arts from the earliest periods until the reign of Louis XIV. The work is of some value, but badly arranged and worked out.

l. 21. *Monsieur le Préfet*: author undiscovered.

l. 36. *Madame du Hausset.* She was first lady-in-waiting to Madame de Pompadour, and kept a diary of what she saw and heard during her stay at the court of Louis XV. She was born about 1720 and died in 1780. Her *Mémoires* were first published in 1820.

PAGE 119. l. 6. *à l'Œil-de-Bœuf.* See note to p. 38, l. 29.

l. 17. *sans dot . . . Pauvre homme.* See notes to p. 40, ll. 5, 6.

l. 25. *Monsieur Lémontey.* See note to p. 29, l. 32.

l. 32. *le bourreau de R. . .* That is, Ferdinand VII, who allowed the infamous execution of Riego. Don Rafael del Riego was born in 1785, became a soldier, and fought brilliantly during the Peninsular War. In 1822 he was elected to the Cortes, and in 1823 resisted the French invasion of his country. He was wounded and taken prisoner by the supporters of Ferdinand VII, and condemned to death. He was then taken to Madrid, dragged through the streets in a sack, and hanged and quartered on November 7, 1823. His head was sent to San Juan, other portions of his body were despatched to Seville, the Island of Leon, and Malaga, and one remained in Madrid. The 'patriote' Stendhal alludes to, in line 29, was probably the favourite minister of Ferdinand VII, Francisco Calomarle.

PAGE 120. l. 4. *Alfieri.* See note to p. 32, l. 20.

l. 16. '*à tous propos*': *à tout propos* would have been much more correct.

l. 24. *l'Intérieur d'un bureau,* a comédie vaudeville by Scribe, in one act and in prose (1823).

Bellemain is written *Belle-main* in the original play.

l. 25. *un tel, p... d... F...,* i.e. pair de France.

l. 26. *le précepte d'Horace . . .,* an allusion to lines 388–389 of *De Arte Poetica*:—

'. . . nonumque prematur in annum,
Membranis intus positis.'

(Put it away for nine years with your most private papers.)

l. 32. *Julien ou Vingt-cinq ans d'entr'acte.* The 'vingt-cinq ans d'entr'acte' are the period intervening between the outbreak of the Revolution in 1789 and the first Restoration of the Bourbons in 1814.

PAGE 121. l. 6. *les comtes de l'empire.* These nobles were created by Napoleon and were consequently of recent date. . Most of them had sprung from the ranks of the people.

l. 7. *Monsieur le duc de R . . .,* i.e. Monsieur le duc de Rovigo. The Duc de Rovigo was one of Napoleon's generals, whose real name was Savary (1744–1833). He is chiefly famous for the part he played in the judicial murder of the Duc d'Enghien in 1804. He became Minister of Police in 1810, and in that capacity he often prescribed as a mild punishment 'l'exil à quarante lieues de Paris.'

PAGE 122. l. 17. *n'avons-nous pas Colmar et la Grèce.* As early as 1822 Alsace was literally full of conspirators against the Bourbons. They were recruited mostly from the ranks of half-pay officers of Napoleon's army and of disbanded soldiers. Alsace, being inhabited by large numbers of Protestants, was anything but friendly to the Bourbons, and was thus an admirable field for recruiting conspirators, and the towns of Belfort and Colmar were among the hot-beds of conspiracy. There is no doubt but that the King might have been dethroned had not the plot been discovered by mere chance. By *la Grèce,* Stendhal alludes, of course, to the War of Greek Independence.

l. 18. *Lettre sur le gouvernement récréatif et la 'Marmite représentative'.* Doubtless some political pamphlets, which, however, we have been unable to trace to their author.

l. 21. *à M. Béranger,* i.e. the author of the famous *Chansons.*

PAGE 123. l. 8. *l'Histoire de Cromwell,* by Villemain, whom, as we have seen, Stendhal did not like. See note to p. 115, Note 1, l. 3.

l. 15. *de Mariage de Figaro, de Pinto.* See, for the first, note to p. 31, l. 13, and for the latter, note to p. 11, l. 27.

l. 18. *M. Paër*: see note to p. 66, l. 28.

l. 19. *depuis que Rossini a fait oublier ses opéras.* This seems to point to the fact that this portion of Stendhal's book was written much later than 1824, or at any rate that the piece was altered and brought up to date, for at the time this is supposed to have been written Rossini had

not given his last operas. The great maestro's last work for the stage was his famous *Guillaume Tell*, which was produced at the Paris Opera in 1829, after which, for some reason which has never been explained, he never wrote anything operatic or in any way connected with the stage.

l. 22. *Madame Belloc* was a famous Italian singer, who married Surgeon Angelo Belloc, who served in Napoleon's army. Her maiden name was Teresa Trombetta.

l. 30. *Au superflu, chose si nécessaire*, quoted from Voltaire, but not quite literally, since he wrote:

'Le superflu, chose très nécessaire,
A réuni l'un et l'autre hémisphère.'
Le Mondain (1736).

NOTE 1. *le bel éloge du bourreau*, in Joseph de Maistre's *Soirées de Saint-Pétersbourg*.

PAGE 124. l. 1. *l'anecdote de MM. de Choiseul et de Praslin*, alluded to already on p. 118.

PAGE 125. l. 2. *A Louvois*, i. e. at the Théâtre Louvois, now non-existent, but formerly occupying one side of the present Square Louvois.

PAGE 126. l. 16. *et Ballantyne, son libraire.* Ballantyne was a printer, and it is very doubtful whether after the failure of Constable & Co., in which he and Sir Walter himself were so heavily involved, he died a rich man.

l. 30. *à la d'Arlincourt.* The Vicomte d'Arlincourt (1789-1856) was a Councillor of State under the Restoration, and then, abandoning law, devoted himself exclusively to literature. He was not successful as a poet or a dramatist. However, he wrote a few novels, now completely forgotten, but very successful at the time of their appearance. His style was always affected and generally very sugary.

PAGE 127. l. 7. *aux bonnes théories du 'Globe.'* *Le Globe* was a philosophic, political, and literary paper, started in 1824 by Pierre Leroux and Dubois. A few years after its creation it became the organ of the Saint-Simoniens.

l. 14. *les cabinets littéraires des rues Saint-Jacques et de l'Odéon.* Only a very small portion of the Rue St. Jacques is left, but formerly it was one of the principal arteries of the Quartier Latin. The streets round the *Odéon* (see note to p. 3, l. 30) are still pretty 'literary' as far as booksellers' shops go.

l. 18. *'Cours de littérature' de Laharpe.* See note to p. 10, l. 28.

PAGE 128. l. 15. *rivaux des Laharpe, des Geoffroy, des Aubert.* For the first see note to p. 10, l. 28, and for the second, note to p. 17, ll. 18, 19. Aubert, or rather l'abbé Aubert (1731-1814), was a French man of letters, who wrote a few good fables, and was the first who filled the chair of French Literature in the Collège de France.

l. 18. *qui jadis critiquèrent le 'Cid'.* Several writers, at the instigation of Richelieu, who was jealous of the success of this play, wrote more

or less nonsensical criticisms on the *Cid*. Scudéry was among the most virulent critics, and he applied to the Academy to condemn the *Cid*, hoping that the select Forty, who owed their existence to Richelieu, would not hesitate to condemn Corneille's play, so as to please their founder. However, these hopes were frustrated. The members of the Academy showed more taste than had been anticipated. They first asked Corneille if he would consent to have his play criticized. He willingly and haughtily gave the authorization required.

Several commissions were formed to pass judgement on the play, and to decide the quarrel between the poet and his adversaries. The Academicians showed great moderation and impartiality, and, although they did not altogether approve of the choice made by Corneille, they acknowledged that the *Cid* was full of beauties of the first order. The opinion of the *Académie* was subsequently published in a work entitled *Sentiment de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, but when the book appeared the public had made up its mind that the *Cid* was a master-piece, and the sentiment of the Academy did not alter that opinion.

l. 27. *Jacques Bons Hommes*, i. e. the French peasants. This nick-name is found in Fabliaux of the thirteenth century and in the Chronicles of the fourteenth century. It was given to the peasants by the nobles, because the former, being ignorant of the art of war, were looked upon as simpletons.

l. 28. *Bouchard et les Moines de Saint-Denis*. This Bouchard d'Avernes was Lord of Beaumont. The date of his birth is uncertain, but he died in 1244. He had many contentions with the monks of the Abbey Church of Saint-Denis near Paris.

l. 31. *l'hôtel de Rambouillet*. See note to p. 98, l. 20.

PAGE 129. l. 8. *aux dernières é . . .*, i. e. *aux dernières élections*.

l. 16. *les mots naïfs . . . vieilles chroniques*. The reader is referred to footnote 2, 'Beaumanoir, bois ton sang.' The Beaumanoirs are an ancient Breton family already well known before the Crusades. The best-known member of the family is Jean, sire de Beaumanoir, the companion of du Guesclin. He is the hero of the 'Combat des Trente' between Ploërmel and Josselin in 1352. During a truce with the English he challenged their chief Bembro, who commanded the forces at Ploërmel. It was agreed that each party should bring twenty-nine knights, and that the two parties should fight together. Bembro was killed, and according to the Breton chronicles the English were defeated. Beaumanoir having asked for something with which to quench his thirst, one of his men said to him : 'Bois ton sang, Beaumanoir, ta soif passera.' It is hardly necessary to add that these old chronicles do not always adhere to strict facts.

PAGE 130. l. 28. *l'auteur du 'Trésor'*, i. e. Andrieux (Jean-Stanislas, 1759–1833). *Le Trésor* is a five-act comedy in verse. It is an imitation of the *Trinummus* of Plautus.

PAGE 132. l. 22. *le Déjeuner*, i. e. the giving of luncheons.

PAGE 133. l. 4. *L'Académie fut annulée le jour où elle eut le malheur de se voir recrutée par ordonnance.* This refers to the election of M. Auger. See note to p. 29, l. 32. M. de Bonald was in the same case, and entered the Academy in 1816, 'par ordonnance royale.' He was, however, a man of more talent than Auger.

l. 25. *Geoffroy* : see note to p. 17, ll. 18, 19.

l. 32. *véritables Girondins de la réaction royaliste.* The Girondists were well-intentioned, they wished to establish a moderate republic, but they lacked energy, determination, and zeal. They opposed the Court and proposed most stringent edicts against the priests and nobles. When in power they showed their utter incapacity to cope with the difficulties of the times, they threatened the Jacobins with the *guillotine*, and by the beginning of 1793 had brought France to the verge of ruin. Many of the royalists of the Restoration strongly resembled the Girondists by their utter lack of capacity to understand the needs of the times, by the retrograde policy they advocated on every occasion, and also by their resisting the most legitimate demands of the people.

PAGE 134. l. 22. *l'Homme aux quarante écus.* This is the title of a tale written by Voltaire in 1767. It is briefly the story of a man who has an income of *quarante écus*, twenty of which are swallowed up by taxation, whilst a rich merchant who possesses four hundred thousand crowns pays no taxes whatever. The poor man consults many people to have an explanation of this anomaly, but gets no other satisfaction than that of being sent to prison for his inquisitiveness. Undeterred by this, he becomes a regular Radical, inquires into everything, and criticizes everything. However, the man marries, and inherits several fortunes. This alters his opinions, but nevertheless he is good to the poor, lives like a wise man, and gives dinner-parties. The tale is an admirable satire of the vices and abuses inherent in human nature.

l. 29. *un discours de lord Falstaff, chef de la justice.* Until the original letter purported to have been written by Hume is found, we may be permitted to doubt the accuracy of Stendhal's statement, all the more so as Stendhal appears to have quoted from a translation. It is indeed hard to believe that Hume, who had evidently read *King Henry IV*, ever thought that Falstaff was 'Lord Chief Justice.' It is much more probable that the translator of the letter—if the letter ever existed—translated 'Sir' John by 'Lord' John, a mistake which is of frequent occurrence in French translations from English. Again, this Lord Falstaff is made to hand over his prisoner to the King, that is to Henry IV, whilst in Shakespeare's play the prisoner is given to Prince John of Lancaster, who was not yet King, a fact which an historian of Hume's calibre may be credited with knowing. The passage mentioned occurs in Shakespeare's *King Henry IV*, Act IV, Sc. iii.

PAGE 135. l. 10. *va jusqu'à placer le fleuve de l'Orénoque . . .* Strictly speaking, the Orinoco river belongs to South America, but geographically the river is entirely north of the Equator, hence in the northern hemisphere. If America were not so clearly divided as it is by the isthmus

of Panama, but were more like Africa, we should certainly say that the Orinoco river belongs to the northern part of that continent.

l. 27. *Lemercier, Andrieux, Raynouard.* Lemercier, see note to p. 11, l. 27. Andrieux, see note to p. 130, l. 28. Raynouard (Juste-Marie, 1791–1836) was a man of real talent, and his works on the origin of French literature and on the Romance language need no praise, and are now standard works. He wrote at least one decent tragedy, *Les Templiers* (1805). See also note to p. 26, l. 28.

PAGE 136. l. 20. *le Constitutionnel.* See note to p. 3, l. 4.

l. 21. *le Miroir.* See footnote 1, p. 35.

l. 20 to l. 34. Those who know the somewhat low level of the young French *chauvins*' intelligence will have no difficulty in believing Stendhal's statement. As for the *gens sages* who said to themselves 'Pourquoi venir à un théâtre dont l'on ne sait pas le langage,' we are bound to say that, if they thought this, they were quite right and showed great wisdom in stopping away.

PAGE 137. l. 12. *Le 'Paria.'* See note to p. 3, l. 19.

l. 19. *La grande célébrité de Laharpe a commencé après sa mort.* See note to p. 10, l. 28. The explanation of Laharpe's success, as given by Stendhal, is substantially correct, but he should have added that the lectures given at the Lycée were of real value to literature, and that for the first time in France eloquence and criticism were happily blended together. Stendhal should also have added that, by making his lessons attractive as well as instructive, Laharpe was of great service to letters. The *Cours de Littérature,* originally published in parts, between 1797 and 1805, was well known during the Napoleonic period. However, the events of the time were so engrossing that literature had but a poor chance until after Waterloo. Another and better edition of the *Cours* was given by Étienne Ledoux and Tenré in 1817, and was again a great success, and it may be said that almost every subsequent edition issued during the next thirty years was equally successful. The best edition of the *Cours de Littérature* is that of Buchon, 18 vols., 8vo, 1825–26.

PAGE 138. FOOTNOTE, l. 1. *ces choses sont épiques et non dramatiques.* See note to p. 3, ll. 22–25.

FOOTNOTE, l. 3. *lorsque, dans Shakespeare . . . à de petits enfants.* Stendhal probably alludes to Shakespeare's *King John* and to the pathetic scene 1 in Act IV, when young prince Arthur, duke of Brittany, entreats Hubert de Burgh to take pity on him, and not to carry out the order he has received from the King to put out his eyes. If Stendhal alludes to this scene he should have said *enfant* and not *petits enfants.*

FOOTNOTE, l. 12. *Voyez la préface de l''Histoire des ducs de Bourgogne,'* i. e. by M. de Barante. The full title of this author's chief work is *Histoire des ducs de Bourgogne et de la Maison de Valois,* published between 1824 and 1826.

FOOTNOTE, l. 17. *Julie d'Étanges,* the heroine of J.-J. Rousseau's romance *Julie, ou la Nouvelle Héloïse.*

FOOTNOTE, last line. *ce jeune ouvrier en laine,* i. e. Shakespeare.

PAGE 139. FOOTNOTE, l. 17. *Moniteur*, the name of a paper founded in 1789 under the title of *Gazette Nationale, ou Moniteur Universel*. In 1811 it became the *Moniteur Universel* and adhered to its original plan of giving official news, which it continued to do until January 1, 1869, when its place was supplied by *Le Journal Officiel*. A reprint of the *Moniteur* from November 24, 1789, to 1799 contains a mass of most valuable information on that stirring period.

l. 30. *Madame du Hausset, Saint-Simon*, &c. Mention of Madame du Hausset will be found in the note to p. 118, l. 36. Saint-Simon, Gourville, Dangeau, Bézenval, are found in almost any encyclopaedia, and their memoirs are too well known to require annotation. *Le Fanar* or *Phanar de Constantinople* is the name of a district in Constantinople, and of a paper so called. *Gregorio Leti* (1630–1701) is not a very impartial writer. He wrote a great number of works.

l. 33. *Le vers est le beau idéal de l'expression.* See *Lettre de M. de Lamartine à M. de M.*, p. 84, l. 3.

l. 42. *The table is full*, or rather, The table's full, in *Macbeth*, Act III, Sc. iv.

PAGE 140. FOOTNOTE, l. 4. *Est-ce comme faisant partie d'un alexandrin que nous admirons le 'Soyons amis, Cinna'*. The answer is in the affirmative. In this case the rhythm undoubtedly enhances the beauty of the thought, and this is so true that if the thought is expressed in any other way—a fact which Stendhal acknowledges in the next line : 'Remarquez qu'il faut exactement ces mots-là, et non pas d'autres'—it loses its beauty. Stendhal, who had no ear for poetry (see Introduction, p. xxiv), could not understand that language expressed in regular numbers usually creates greater intellectual pleasure than language not so arranged, and that, as Johnson says, a metrical composition pleases us 'by exhibiting an idea more grateful to the mind than things themselves afford.' If it is true that there can be poetry without metre, alliteration or rime, just as there are pictures without colour, it cannot be denied that colour, if good, greatly adds to the beauty of a picture, and since metre, alliteration or rime are, as it were, the colour of language, the means employed by the poets are essentially calculated to produce an illusion on the imagination, and consequently a greater impression on the mind. The words 'Soyons amis, Cinna'—which occur in Corneille's tragedy entitled *Cinna*, Act V, Sc. iii—are the first hemistich of the Alexandrine

'Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie,'

and no other words, no different arrangement, could improve the line, but on the contrary would utterly spoil it.

Whatever Stendhal's opinion of the Alexandrine may be, this particular metre is the best equivalent for the Latin hexameter, and if it were not exceedingly fine it would not have played such an important part in French poetry. It can be employed in almost every kind of poetical composition, the ode, the epistle, the sonnet, the idyl, the epigram, and if it is the only one used in epic, satirical, tragic, and comic subjects is it not because of its 'long majestic march and energy divine'?

PAGE 140. FOOTNOTE, l. 5. *Qui te l'a dit.* See note to p. 10, l. 4.

PAGE 142. l. 4. *Lebrun*, i. e. Ponce-Denis-Écouchard Lebrun (1729–1807). He nicknamed himself Lebrun-Pindare. His lyrics are poor, but his epigrams are good.

l. 16. *le législateur du Parnasse*, i. e. Boileau. The next line is imitated from *L'Art poétique*, Chant III, v. 42 :—

> 'Un rimeur, sans péril, de là les Pyrénées,
> Sur la scène en un jour renferme des années.
> Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
> Enfant au premier acte, est Barbon au dernier.'

Boileau alluded to Lope de Vega, who in one of his numerous plays has two characters, Valentin and Orson, who were born in the first act and who appear as decrepit old men in the last.

l. 25. *Hotspur*, i. e. Henry Percy, surnamed Hotspur, son of Henry Percy, Earl of Northumberland, in Shakespeare's *King Henry IV*, Part i.

l. 28. *Si nous revenons au monde vers l'an* 1864: the prophecy was verified, but not as Stendhal anticipated. Instead of a five-act tragedy, a nephew of Napoleon I was on the French throne. The tragedy took place later, in 1870.

PAGE 143. l. 7. *une frégate à pavillon blanc*, i. e. a French frigate flying the white ensign of the Bourbons. The Restoration gave up the Napoleonic ensign and returned to the white flag of the Bourbon kings, bearing as a device the arms of France on a white ground. This was not the only French ensign used. In the army only the first battalion possessed a white standard, whilst the flags of second and third battalions were respectively white and crimson, and white and green.

After the Revolution of 1830 the tri-coloured flag was the only one used, and is still the only standard of France. When naming the colours of the French flag, 'blue' should come first: i. bleu, ii. blanc, iii. rouge, and not red, white, and blue, the colours of a flag being named from the one next to the staff. It should be noted that the English 'red, white, and blue' is only a signal flag.

l. 9. *la Quotidienne.* See note to p. 3, l. 4.

l. 18. *Le second acte doit se passer près de Grenoble, à Lafrey.* Stendhal has given a capital account of these transactions in his *Mémoires d'un Touriste*, which are included in the Oxford Modern French Series, edited by the Rev. H. J. Chaytor, see pp. 38–45.

l. 26. *son acte additionnel*, or, more correctly, *l'Acte additionnel aux constitutions de l'Empire.* Such is the title given to what, for want of a better expression, may be called the new Napoleonic constitution, which Napoleon drafted after his return from Elba in 1815. By this act the executive government was shared between Napoleon and the two Chambers, one of hereditary peers, the other elective. The liberty of the Press was granted, as well as liberty in religious matters, and the Bourbons were excluded from the throne. The 'Acte additionnel' became law on June 1, 1815. Waterloo soon made it a dead letter.

BIBLIOGRAPHY

I.

PRINCIPAL WORKS OF HENRI BEYLE.

Lettres sur Haydn, Mozart et Métastase. Written from Vienna, dating from 1815, under the pseudonym of Alexandre-César Bombet. They are mostly pieces of bare-faced plagiarism.
Histoire de la Peinture en Italie. 1817.
Rome, Naples et Florence. 1817.
L'Amour. 1822.
Armance: Scènes d'un salon de Paris. 1822 (?).
L'Abbesse de Castro. 1823 (?).
Racine et Shakespeare. 1823–5.
Vie de Rossini. 1823.
Promenades dans Rome. 1829.
Le Rouge et le Noir. 1831.
Mémoires d'un touriste. 1838.
La Chartreuse de Parme. 1839.

II.

POSTHUMOUS WORKS.

Correspondance de Stendhal. 1855.
Journal de Stendhal. 1888.
Vie de Henri Brûlard. 1890.
Souvenirs d'égotisme. 1892.
Stendhal: Lettres à sa sœur. 1892.

N.B.—The best edition of Henri Beyle's works is that in eighteen volumes with a notice on the author by Prosper Mérimé; Paris, 1855–6.

OXFORD
PRINTED AT THE CLARENDON PRESS
BY HORACE HART, M.A.
PRINTER TO THE UNIVERSITY

O/R

WESLEY COLLEGE
LIBRARY.

RACINE ET SHAKESPEARE

DE STENDHAL

UNIVERSITY OF WINNIPEG LIBRARY
3 1888 004 916 582